EL PENSADOR EN ESCENA

El materialismo de Nietzsche

Peter Sloterdijk

PRE-TEXTOS

EL PENSADOR EN ESCENA

El materialismo de Nietzsche

Peter Sloterdijk

Traducción e introducción de
Germán Cano

PRE-TEXTOS

AHD4534

Creative Commons

Diseño cubierta: Pre-Textos (S. G. E.)

Título de la edición original en lengua alemana:
Der Denker auf der Bühne. Nietzsches Materialismus

© de la traducción: Germán Cano, 2000
© Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1986
© de la presente edición:
PRE-TEXTOS, 2000
Luis Santángel, 10
46005 Valencia

IMPRESO EN ESPAÑA / PRINTED IN SPAIN
ISBN: 84-8191-346-4
DEPÓSITO LEGAL: V. 4347-2000

T.G. RIPOLL, S.A. - TEL. 96 132 40 85 - POL. IND. FUENTE DEL JARRO
46988 PATERNA (VALENCIA)

INTRODUCCIÓN

Retrato del intelectual crítico como "centauro"

"[...] ser feliz significa descubrirse a sí mismo sin temor"
Walter Benjamin, *Einbahnstrasse*

I

El pensador en escena. El materialismo de Nietzsche es, sin duda, una de las lecturas más interesantes y arriesgadas realizadas en los últimos años acerca del autor de *Zaratustra*. Un ensayo *sobre* Nietzsche que, sin embargo, defraudará a quien espere encontrar la consabida reconstrucción histórica de su itinerario intelectual o al especialista que necesite dar brillo a esa excelsa figura que, en su centenario, parece más la marca de una droga literaria de diseño que una existencia viva donde se libraron los combates más urgentes de nuestro presente. Es decir, Nietzsche como reto y como advertencia, no como profeta o monumento filológico: ésta parece ser la conclusión de este original estudio.

Fiel a su insolente programa "quínico", la intención de Sloterdijk es rescatar a Nietzsche de una atmósfera académica que conserva y venera sus "clásicos" en lugar de actualizarlos. De ahí que este "ensayo" no ofrezca simplemente una nueva lec-

tura de *El nacimiento de la tragedia*, la primera gran obra nietzscheana. Una mirada más atenta percibe cómo los argumentos de Sloterdijk parecen situarse en el centro polémico del problema de la modernidad; es más, su intención, concretamente, parece implícitamente querer entablar una discusión crítica con las posiciones de Weber y Habermas. No es extraño por ello que desde el principio el polémico ensayista defina a *El nacimiento de la tragedia* como "uno de los textos decisivos de la modernidad". El *pensador en escena* adquiere desde este trasfondo el perfil de una obra interesada en realizar un diagnóstico de las luces y sombras del proyecto moderno.

Ciertamente, con el agotamiento de las concepciones globales acerca del mundo y con la aparición triunfante de la ciencia moderna, se impone una racionalidad reducida a la actividad instrumental y delimitadora entre cuestiones prácticas (carentes de valor veritativo) y teóricas (carentes de contenido valorativo). Lo relevante es que, ante tal situación cultural, tanto el empeño filosófico de Nietzsche como el horizonte de la "crítica de la cosificación" de la primera generación de la teoría crítica no se limitan a registrar en un nivel analítico-descriptivo tal situación de hecho. Ambos diagnósticos del presente buscan, pues, una "resurrección" o "transformación" del elemento filosófico que permita diferenciar su posición frente a la racionalización de la del cientificismo emergente. Dicho de otro modo, contemplan la cuestión de la "honradez intelectual" ante el problema de la "crisis" desde una perspectiva más crítica, desde el ángulo de un enjuiciamiento valorativo que tampoco adopta la forma de una racionalidad sustantiva última.

Desde este prisma, la "desmoralización" progresiva y pérdida de sentido de la sociedad occidental es el resultado del proceso de una racionalización que, a medida que avanza inexorable por el camino del "ser", aparece trágicamente desligada

del "deber ser" y de la dimensión estética. Como luego analizará ese otro gran "centauro" de la modernidad, Max Weber, el conflicto entre el intelectualismo creciente con la racionalidad estética y su progresiva autonomía no es sino una de las consecuencias debidas a la independencia progresiva de la racionalidad científica con respecto a las cuestiones de sentido. Y ello a un determinado precio: la profunda escisión interna del hombre moderno, su profunda fragmentación en dos grandes órdenes, el público y el privado.

Nietzsche también entiende como "nihilismo" o "decadencia" esa misma tensión, ese *dualismo* entre irracionalidad y racionalidad científica. Para él, pese a su aparente oposición, ambas actitudes responden a una misma dinámica nihilista, a saber: los asuntos de la acción, el "problema de la voluntad" no son cuestiones que se aborden filosóficamente. Como resalta Sloterdijk, Nietzsche pretende desmontar esta continua oscilación entre cientificismo y romanticismo en virtud de su coincidente parcialidad ante los desafíos reales que plantea la modernidad. En esta línea –aunque con otro acento– se definirá igualmente Weber cuando declare que nadie sabe quién vivirá en esta jaula del futuro: "Para la última etapa de este desarrollo bien podría decirse: especialistas sin espíritu, sensualistas sin corazón; esta nulidad imaginará haber llegado a un nivel de civilización nunca alcanzado".

La importancia de la figura del "centauro" (o, lo que es lo mismo, la "monstruosa" síntesis de arte, vida y ciencia) en el primer capítulo de *El pensador en escena* representa la herida no restañada de este proceso. Con esta imagen, Nietzsche adelantaría así –antes que Weber– el problema de la diferenciación de las esferas axiológica, expresiva y cognitiva o técnico-científica. Una escisión en donde, como dice Habermas, "cuanto más brusca e irresolublemente resalta la peculiaridad específica de cada esfera especial que viene al mundo, tanto más im-

potente resulta la búsqueda de salvación y sabiduría frente a un politeísmo revitalizado".

Sea como fuere, como recuerda Sloterdijk, cultivar en el árido suelo filológico las flores de la vida filosófica no era un asunto carente de riesgos y de sacrificios. Ajeno al egoísmo y a la cordura práctica propios del erudito, el talante vital nietzscheano enfocaba su compromiso filológico como un intento *doloroso* por dominar sus propias escisiones (ciencia y vida, ser y valor, disciplina académica y autonomía personal). "Parir ese centauro" era cosa complicada, máxime cuando la presión del principio de realidad académico era experimentada como "renuncia a sí mismo" y como pérdida de esa *experiencia* filosófica propiamente reconocida en el magisterio schopenhaueriano. El "centauro" que comenzaba a anidar en Nietzsche tenía muy presente cómo el desarrollo armónico del yo implicaba una lucha desgarrada contra la máquina burocrática y su respectivo ascetismo del "deber". Bajo el tribunal del culto al trabajo, todo sentimiento placentero, toda actitud ociosa en el buen sentido debían ser sacrificadas en aras de la forma maquinal de existencia. Si el filólogo era en ese momento el educador por antonomasia, era por ofrecer el modelo de una actividad monótona extraordinaria al servicio de la máquina estatal.

Llama la atención cómo Sloterdijk parte de este contexto para describir la experiencia del intelectual contemporáneo. "La miseria de Nietzsche comienza y finaliza en su incapacidad de conformarse con hacer una y única cosa según las reglas de una técnica". Utilizando un esquema crítico de profundas resonancias freudianas y frankfurtianas –la crítica de la razón instrumental–, la agudeza de Sloterdijk brilla sobre todo en el capítulo primero. "¿No ha conducido la división laboral del talento, que caracteriza a nuestros tiempos, a que las actitudes psíquicas que sirven al conocimiento científico tiendan a ser virulentas enemigas de la autoexpresión, mientras que las actitu-

des acordes con la autoexpresión revelen una tendencia hostil al conocimiento? ¿No son, por tanto, el cientificismo y el esteticismo las típicas idioteces complementarias de la modernidad? ¿Y, bajo estas circunstancias, no tiene que permanecer la relación existente entre la modernidad cognitiva, tal como se organiza en las ciencias y la tecnología, y la modernidad estética, tal como se establece en los actuales modos de vida artísticos, en una tensión rayana en el desgarro? [...]".

De hecho, cabe observar una profunda línea de continuidad existencial entre ese monstruoso "centauro" juvenil, enfrascado en lograr una síntesis vitalmente feliz entre ciencia y vida, ser y valor, y la sucesión de "máscaras" posterior. Una reflexión que nos lleva a las inevitables preguntas. ¿Podrá comprender la experiencia vital nietzscheana alguien que no sea partícipe en alguna medida de estas desgarradoras escisiones?

Sin embargo, este dato para Sloterdijk no deja de arrojar luz sobre el proyecto de Nietzsche. Porque, veamos, ¿qué es la "obra" nietzscheana sino un "monstruoso" híbrido ajeno a toda especialización temática? ¿Acaso una reflexión epistemológica sobre la dimensión pragmática de la verdad? ¿Una ética heroica del amor propio concebida en términos estéticos? ¿Una comparación valorativa entre el mundo helénico y el mundo cristiano? ¿Una arqueología histórica en el subsuelo de los cimientos de la modernidad? ¿Una fenomenología del nihilismo y una descripción filosófica de los distintos "extrañamientos" del mundo?

De ahí que, para Sloterdijk, el materialismo dionisíaco nietzscheano represente una terrible *sospecha* ante el desarrollo ciego del progreso. Detrás de esa búsqueda de conocimiento técnico y su respectiva autocomplacencia, se esconde en realidad una profunda "parálisis de la voluntad". Nietzsche quiere ser responsable de este grave diagnóstico, máxime cuando dicha patología se engalana irresponsablemente con atributos de se-

ducción y de aparente éxito. De ahí que, para Nietzsche, tanto el desarrollo romántico de *l'art pour l'art* como el cientificismo respondan a una misma dinámica nihilista. Una posición, dicho sea de paso, que tendrá numerosos puntos de contacto con las inquietudes de la vanguardia artística del siglo XX.[1]

Partiendo sobre todo de *El nacimiento de la tragedia*, Sloterdijk afirma en su ensayo que lo interesante de la respuesta nietzscheana a esta patología nihilista de la voluntad es que no tiene nada que ver con las estériles alternativas entre lo puramente cognoscitivo y lo puramente irracional o nostálgico. Es más, es mérito suyo haber vislumbrado este tramposo *cul de sac* y advertir lúcidamente las peligrosas connivencias entre una potente racionalidad analítica y el irracionalismo más obtuso. El mundo diagnosticado como "enfermo" o "decadente" es, pues, un mundo *escindido* entre un mecanismo ciego de autoconservación y un puro voluntarismo ajeno a toda realidad, vertebrado en torno a la huida a un "mundo ideal". Así como el cientificismo legitima el orden existente, el romanticismo lo refuerza y consolida ya que se "alimenta" de esta misma *escisión* y enajenación de la vida empobrecida y mutilada.[2]

---

[1] Como se deduce del análisis de Sloterdijk, particularmente desacertado está Habermas en el *Discurso filosófico de la modernidad* al atribuir a Nietzsche una «defensa del "arte por el arte" y una experiencia estética radicalizada y liberada de las convenciones cotidianas».

[2] En este sentido, la ruptura del Nietzche "centauro" con el "artista" Wagner es síntoma inequívoco de las escisiones inherentes al proceso nihilista de la modernidad. La "panacea" artística del problema de la decadencia no libera al individuo de lo que constituye la causa real de su condición nihilista o *décadent*. La presunta "autonomía" del arte, mientras se comprenda como remedio emancipatorio y, a la postre, narcótico, se nutre de la propia situación de fragmentación vital. Ya en 1874, antes de la cuarta intempestiva con motivo de la celebración de Bayreuth, el joven Nietzsche escribía esto: "El arte de Wagner sobrevuela y tiende a la trascendentalidad, ¿cómo va a encontrarse ahí y a avanzar nuestra pobre cortedad alemana de miras? Tiene algo de huida de este

II

Al hilo de estos presupuestos, se entiende la relevancia del diálogo implícito que Sloterdijk mantiene con la interpretación de Habermas, así como su insistencia en presentar a Nietzsche como un "psicólogo" ilustrado a la altura de los tiempos y no como un "crítico radical de la razón". Sin duda, uno de los méritos de *El pensador en escena* es presentar una interpretación de *El nacimiento de la tragedia* no como un manifiesto dionisíaco, sino como una "apertura" apolínea al fenómeno de lo trágico. Pese a las lecturas poco afortunadas en este sentido, muy arraigadas entre habermasianos, nada revela en la primera obra nietzscheana un deseo irracional de "vuelta a los orígenes" o la bárbara afirmación de una vida sumida en la inmediatez. Es más, Sloterdijk percibe nítidamente cómo la predominancia temática de "lo dionisíaco" en la obra no puede pasar por alto la latente supremacía del dios Apolo. "[...] la posición de Nietzsche a favor de la simetría y [...] su opción por el sometimiento de lo dionisíaco bajo la constricción simbólica apolínea, refuerzan la tesis de que en el siglo XIX existen pocos libros tan *apolíneos* como *El nacimiento de la tragedia*". La progresiva importancia del "Sócrates cultivador de la música" o del "Sócrates furioso" tiene que ver con esta inédita reivindicación filosófica. Como pone de manifiesto la sabia "alianza" entre Apolo y Dionisos, Nietzsche no es el típico

---

mundo, lo niega, no lo glorifica. De ahí que, indirectamente quietistas, sus efectos no sean directamente morales... Pero éste parece ser el destino del arte, en un presente como el nuestro: hacer suya una parte de la fuerza de la religión moribunda. De ahí la alianza entre Schopenhauer y Wagner... La «voluntad de vida» schopenhaueriana recibe aquí su expresión artística: este sordo impulso sin objetivos, este éxtasis, esta desesperación, este tono de sufrimiento y de deseo, este acento del amor y la pasión. Rara vez un rayo de sol nítido y alegre, pero mucho juego mágico con la luminotecnia [...]".

romántico antiilustrado que, desestimando las escisiones propiciadas por el "optimismo socrático", plantea una oposición total a la dinámica de la racionalización mientras reivindica "lo otro" de la razón. De este modo, "El recuerdo de Dionisos no tiene precisamente el carácter de una propedéutica de la barbarie: constituye, más bien, el intento de profundizar en los fundamentos de la cultura en una época de amenazas de barbarie". Frente al desenfreno salvajemente dionisíaco y su afán de disolución, la interpretación "apolínea" del *Nacimiento de la tragedia* realizada por Sloterdijk nos muestra a un Nietzsche preocupado por la mesura y el control de las pasiones, por la capacidad de dominar el caos, por crearse una voluntad, por configurar, en suma, un *estilo de vida*.

III

Después de la publicación de *Crítica de la razón cínica*, era inevitable que el paso siguiente de Sloterdijk fuera medirse con un pensador de rasgos "quínicos" tan pronunciados como Nietzsche, a saber, un materialista dionisíaco empeñado en argumentar *ad hominem* y en la tarea de transmutar los valores ("reacuñar la moneda") de su sociedad.

Dentro de esta preocupación "dramática" y arraigada en la vida del cuerpo, llama la atención, por ejemplo, el interesante uso que hace Sloterdijk de las analogías teatrales y su relación con la "psicología profunda". Una original mirada que, por otro lado, marca distancias con la imprescindible interpretación heideggeriana, caracterizada, según él, por la seriedad y un excesivo patetismo. Curiosamente, esta dimensión teatral ya había sido resaltada por el propio Burckhardt, que, al parecer, sugirió al propio Nietzsche una lectura dramática del *Zaratustra*. Sin embargo, la lectura de Sloterdijk parece estar más cerca de

Deleuze –y de Foucault o de personajes como Jean-Louis Barrault–, quien en su obra *Nietzsche y la filosofía* describía la "psicología" nietzscheana como un "método de dramatización". Es decir, más que preguntarse por la verdad o por la falsedad de un concepto, este método preguntaría por el *¿quién?* lo quiere. De ahí la construcción de una tipología pluralista y empirista preocupada por detectar los "síntomas" de las distintas voluntades en liza. El libro de Sloterdijk da un paso más en esta interesante idea del "teatro de la verdad".

Recurriendo ocasionalmente a categorías psicoanalíticas, y teniendo siempre muy presente la duplicidad "agónica" entre Apolo y Dionisos, Sloterdijk desgrana hábilmente a lo largo de los cinco capítulos de la obra las sucesivas máscaras de Nietzsche: desde su "culto al genio" a la máscara del investigador de la antigüedad, del filósofo crítico y científico jovial a su disfraz profético en Zaratustra, el profeta inmoralista. Un abismático recorrido que culmina en lo que, para Sloterdijk, supone la escena culminante: el encuentro de Dionisos con Diógenes, el cínico. El "quinismo" como "encarnación" del *logos* y como salvación protectora de los excesos dionisíacos.

No se olvide esto: el libro de Sloterdijk dialoga con un autor "vivo". Tal vez, por ello, la intuición más poderosa de *El pensador en escena* sea su interés en cuestionar la estéril alternativa entre racionalidad técnica e irracionalismo, esas dos sombras complementarias de nuestro presente postmoderno.

La voz quínica de Sloterdijk, al margen de la tarima académica, sigue mostrando los puntos débiles de nuestra sociedad, sus llagas. Este libro es así, en cierta medida, una continuación de su proyecto de "crítica de la razón cínica". Pero también un homenaje crítico y nada condescendiente a alguien que fue "la síntesis individual de toda una civilización", alguien que, "con su sacrificio ejemplar, al lado de Sócrates y Jesucristo, repre-

EL PENSADOR EN ESCENA

El materialismo de Nietzsche

A Dietmar Kamper,
con afecto cordial

El estudio que aquí se presenta es, fundamentalmente, una lectura de la primera obra de Nietzsche *El nacimiento de la tragedia a partir del espíritu de la música*. Cabe decir que este pequeño estudio de uno de los textos decisivos de la modernidad –surgido gracias a una sugerencia de Gottfried Honnefelder– constituye, en el sentido estricto del término, un escrito de circunstancias.

Al mismo tiempo, el texto aquí presente supone el intento de pensar conjuntamente el concepto de Ilustración –siguiendo libremente algunas de las sugerencias del propio Nietzsche– y la idea de drama. De esta modificación del concepto de Ilustración surge un suplemento de comentarios sobre el texto original. Dicho suplemento justifica, según mi opinión, publicar estas reflexiones no como originariamente se habían previsto –como un epílogo al escrito de Nietzsche–, sino entregarlas separadamente, mas no sin recordar al lector hasta qué punto es

importante, incluso apasionante, profundizar en el libro de Nietzsche sobre la tragedia.

Si se repara en la estructura dramática de la Ilustración –es decir, si el pensamiento racional asume en su reflexión su propio carácter de evento [*Ereignishaftigkeit*]–, se desmorona el enojoso automalentendido teórico de la filosofía moderna. Afirmo así que sólo una conciencia teórica instruida por el drama puede ser capaz de escapar de los falsos desarrollos complementarios de una teoría liberada de ataduras y de una práctica desenfrenada –por no hablar de los hijos bastardos nacidos de esta doble dialéctica. En el drama de la existencia consciente no se conjugan la teoría y la práctica, sino el enigma y la transparencia, el evento y la comprensión. Si tiene lugar un pensamiento ilustrado, no lo hace erigiéndose como una dictadura de la transparencia, sino como un dramático autoesclarecimiento de la existencia.

Las consecuencias de esta comprensión para la autointerpretación de la filosofía son extraordinarias. Tan pronto como ésta cobra una conciencia dramática de sí, cesa de suministrar simples puntos de vista acerca del mundo. El concepto de mundo del pensamiento filosófico estalla así en un proceso entre procesos, en el que se crea, se experimenta, se soporta, se comparte, se consuma y se piensa un mundo entre mundos. Así la filosofía dejará de ser lo que una pretendida Ilustración ha querido hacer de ella: un trivial pensamiento retrospectivo detrás de un ser que siempre se acaba escapando. Tal vez ésta vuelva de nuevo a ser digna de su nombre cuando signifique la participación en las creaciones del mundo y el apasionado compromiso en esa aventura que se llama conocimiento.

"No, dijo Zaratustra, tú has hecho del peligro tu profesión, en ello no hay nada que despreciar. Ahora pereces a causa de tu profesión: por ello te voy a enterrar con mis propias manos" *

(Prólogo de *Así habló Zaratustra*).

* La edición de los textos de Nietzsche que utiliza el autor a lo largo de todo el libro es la canónica de Colli y Montinari *Kritische Studienausgabe* (KSA), Berlin-New York, Walter de Gruyter, 1980.

"Por esta razón, una cultura superior debe ofrecer al hombre un doble cerebro, algo así como dos compartimentos del cerebro: para sentir, por un lado, la ciencia y, por el otro, aquello que no es la ciencia [...]".

Humano, demasiado humano [§ 251]

Los textos clásicos son textos susceptibles de sobrevivir a sus interpretaciones. Cuanto más son objeto de disección, tanto más elusivos parecen. Cuanto más persistentemente se les intenta conquistar por la comprensión, tanto más fría es la mirada que lanzan a sus suprasensibles pretendientes.[1] Cuanto más profunda es la iluminación hermenéutica de sentido o cuanto más penetra la reconstrucción filológica en el entramado del texto clásico, con más dureza resiste el impacto de las interpretaciones.

¿Es suficiente explicar la preponderancia de los textos excepcionales sobre sus interpretaciones afirmando que los epígonos del genio son siempre incapaces de alcanzar la emula-

[1] Alusión al verso 3534 del *Fausto* de Goethe: "Du, übersinnlicher sinnlicher Freier, ein Mägdelein nasführet dich" ("¡Ah, Tú, sensual pretendiente suprasensible, esa chiquilla te maneja como quiere!"). (N. T.)

ción, o que es imposible para los comentadores agotar todo el sentido del original? Tal vez hace cien años, cuando las ciencias del espíritu aún se encontraban en su infancia, era todavía posible creer que la naturaleza resistente de los grandes textos podía justificarse de este modo. Esta ingenua hermenéutica pertenecía a una época, en la que los autores clásicos, apoyados, como los dioses seculares, en una tradición viva de veneración, se cernían sobre todas las generaciones posteriores bajo un aura de inaccesibilidad heroica. Sus obras podían reclamar así legítimamente que los intérpretes –como los administradores profesionales del sentido– incensaran los textos clásicos, para así traducir sus verdades eternas a las fórmulas más modestas de una comprensión acorde con el tiempo presente.

Todo esto ha dejado de ser válido. El intérprete ya no se dirige a los textos clásicos como un creyente a misa. Después de mucho tiempo, las ciencias filológicas se han cansado de realizar este servicio criptoteológico a la literalidad. Los intérpretes tienen cada vez más dificultades para creer que ellos poseen alguna especie de misión o para compilar sus comentarios acerca de los clásicos en nombre de un sentido intemporal. En lugar de excavar todo tipo de solemnes profundidades en busca del verdadero sentido de la tradición, ellos se refugian cada vez más en una suerte de sutil indiferencia metodológica frente a todas las pretensiones de sentido usuales. Un texto está allí, mientras que nosotros estamos aquí; ante el descubrimiento de un objeto clásico, nos situamos como bárbaros anémicos, indiferentes a su esencia, mientras, no sin cierta perplejidad, le damos la vuelta en nuestras manos. ¿Nos sirve aún para algo? Sea como fuere, ya no podemos seguir hablando de una creencia *a priori* en la importancia vital de los textos eminentes. En última instancia, esta importancia se revela únicamente cuando una subjetividad con ambiciones críticas, con objeto de elevarse, pretende hacer uso del material o cuando, a causa de un

interés actual, se rescata una cita útil en algún lugar de las fuentes históricas.

Y, sin embargo, es justo ahora cuando el drama interviene: la relevancia de los grandes textos se pone de manifiesto precisamente cuando el desencanto ha hecho su trabajo y la inteligencia de las generaciones posteriores ha aprendido a vivir –de una manera más madura o más cínica, o, en cualquier caso, más moderada y escéptica– con su patrimonio intelectual. Cuando todo el mundo ha dejado de creer en ellos, ellos empiezan a hablarnos con una nueva voz. Cuando se ha dejado de darles crédito, comienzan a enriquecernos del modo más sorprendente. Cuando hemos decidido que ellos no tienen ningún sentido para nosotros, empiezan a apelarnos discretamente. Y justo cuando pensamos que les hemos dado la espalda definitivamente y nos hemos liberado de ellos de una vez por todas, empiezan, lenta pero irresistiblemente, a pisarnos los talones –mas no como perseguidores o como maestros inoportunos, sino como discretos antecesores y espíritus protectores, con cuya generosidad y discreción ya no estábamos acostumbrados a contar. Si en el futuro pretendemos interesarnos únicamente por nuestros propios asuntos y, en vista de lo mucho por hacer, estamos dispuestos a la reducción existencial y a desprendernos de todos los lastres, descubriremos, en lo que queda, las voces de los clásicos –una frase indispensable aquí, un bello pasaje ahí, ocasionalmente una emoción familiar– en todas partes dispersas: fragmentos de un vocabulario al que no podemos renunciar, precisamente cuando uno se decide a hablar únicamente de sus propios asuntos y a dejar de participar en el incesante zumbido de los medios, de las instituciones y de la información alienada.

Hoy podemos acercarnos a Nietzsche de este modo. Así se le debería leer, así se ha de contar con su nueva presencia y acep-

tarla: como la de un autor al que se le ha permitido regresar porque ya se ha ajustado cuentas con él; como un pensador con el que nos encontramos, porque su causa –incluso después de ser despachada– sigue estando presente: incómoda, deslumbrante, estimulante, teatral –causa, en cualquier caso, tan irresuelta como la nuestra. Al hacerlo así, no necesitamos prestar la más mínima atención al estatuto oficial de su pensamiento ni a su problemático estatuto de escritor clásico. Es demasiado tarde para devanarnos los sesos decidiendo si Nietzsche debería ser sido elevado al rango de clásico o si él, como hombre y como pensador, ha hecho méritos suficientes para ser ascendido, por toda una legión entera de intérpretes, al panteón ilustre de los pensadores. Dado que, la mayoría de las veces, la historia de la influencia es indiferente a los diferentes tipos de grandeza histórica y humana, Nietzsche ha alcanzado la categoría de autor clásico gracias a una extraña mezcla de admiración e imprecisión –aun cuando, como es su caso, no se trata ya, desde hace tiempo, del equilibrado clasicismo de la alta cultura burguesa, sino, más bien, del salvaje clasicismo de la modernidad, con todo su oscuro criticismo y sus ardientes disangelios.

Siempre se ha dicho como tópico, en referencia a Nietzsche, que existen pensadores cuya obra se deja estudiar independientemente de su biografía y otros en los que vida e historia del pensamiento forman una indisoluble unidad; Nietzsche formaría parte de esta última categoría. Este modo de hablar revela el grado de injusticia que se le puede hacer a un autor cuando se le compara con un clásico. Nietzsche no está hasta este punto tan lejos de nosotros. Su fuerza de atracción no reside en el hecho de estar muerto. El aura desgarrada y actual de Nietzsche no tiene nada que ver –prescindiendo por el momento del brillo casi inhumano de su prosa tardía– con el tono irritante y el refinado aburrimiento que tan a menudo forman parte de la atmósfera propia de los clásicos.

Ahora bien, ¿qué es lo que en Nietzsche puede ser actual, tan actual en todo caso como para que también las advertencias contra su doctrina vuelvan a ser relevantes? ¿Qué le convierte de nuevo en una figura problemática, susceptible de ser evocada y ejemplar? ¿Acaso es que las neurosis más recientes buscan un protector filosófico? ¿O se debe a que el espíritu de nuestra época, tras muchas décadas de tratamientos de moralismo socio-liberal y neo-cristiano, exige de nuevo verdades más duras y desinhibiciones más satisfactorias? ¿Nos han conducido las dudas generalizadas acerca del progreso a hacer caso de las interpretaciones alternativas del fenómeno de la modernidad? –¿Interpretaciones que mantengan distancia con los monstruos de la historia y los espejismos de la socialización? Ninguna de estas suposiciones es completamente falsa. Pero ellas no pueden explicar por qué el nombre de Nietzsche irrumpe siempre cuando se trata de comprender las profundas dudas que surgen en el mundo moderno y de descubrir, acudiendo a la reflexión, las ambivalencias más complejas del presente.

Antes de adentrarnos un poco más en uno de los grandes textos de este autor, quisiera aquí proponer una hipótesis acerca de la naturaleza singular de la escritura nietzscheana. Según dicha hipótesis, la nueva presencia de Nietzsche se explicaría no tanto por su innegable competencia crítico-cultural, psicológica y filosófica, cuyo fulgor sería siendo efectivo hasta hoy, cuanto por una debilidad que nos conmueve más irresistiblemente que cualquier fortaleza. Si Nietzsche se encuentra todavía en cierta medida entre nosotros, lo es menos por los posibles atractivos que reúne con respecto a los hombres de hoy que por las debilidades que comparte con ellos. La debilidad más prometedora de Nietzsche consiste en que él no pudo ser un especialista de nada; nunca se contentó con hacer algo correctamente según los criterios de una única especialidad; nunca logró cumplir meramente estas expectativas. No porque fue-

ra incapaz de satisfacer los criterios de su disciplina, sino justamente por lo contrario. La miseria de Nietzsche comienza y finaliza en su incapacidad de conformarse con hacer una y única cosa según las reglas de una técnica. Ciertamente, así lo hizo: fue, de hecho, entre otras cosas, un destacado filólogo, un perspicaz crítico de su época y un profundo analista de la moral; ahora bien, en la medida que él realizaba correctamente, y más que correctamente, una actividad, siempre practicaba, al menos, otra segunda –siendo así sospechoso de dispersión. A primera vista, podría parecer que, en su vida exterior, Nietzsche era una víctima de sus dobles dotes. Ésta pudo ser una posible causa de la falta de éxito a lo largo de su vida –un fracaso para el que no puede ser razón suficiente su desvalido y caprichoso trato con los editores–, como otra lo pudo ser el carácter explosivo de su influencia póstuma. Mientras cualquiera de sus dotes, considerada aisladamente, y desarrollada hasta el profesionalismo, hubiera bastado para emprender una carrera respetable –los inicios de la carrera filológica de Nietzsche parecían indicar esto–, la concentración de estas fuerzas en este hombre conducía a una particular y oscura existencia al margen de la vida cultural organizada. Ni siquiera hablar de una concentración de fuerzas es correcto, puesto que, en Nietzsche, no se trata del conocido fenómeno de dotes múltiples. A decir verdad, las dotes de Nietzsche no forman una acumulación de facultades yuxtapuestas; no hay entre ellas una separación real ni tampoco una simple coexistencia. Cabe decir más bien que en este autor una fuerza actúa siempre a través de la otra, de forma que él no fue, a diferencia de tantos artistas, a la vez escritor y músico, creador y filósofo, productor y teórico, etc., sino músico en tanto que escritor, creador en tanto que filósofo, productor en tanto que teórico. Él no realiza una actividad al lado de otra, sino que realiza una actividad *mientras* hace la otra.

En razón de esta plástica imbricación de lenguajes y fuerzas, Nietzsche ha exigido hasta el día de hoy demasiado a su público; nadie como él se ha burlado tan maliciosamente de la fácil inteligibilidad. No se comprende en absoluto a Nietzsche si simplemente se considera lo que ha sido puesto por escrito, o atendiendo a una mera sinopsis de los contenidos. Los lectores fascistas de Nietzsche fueron y siguen siendo en su mayoría los que han evidenciado una grosera torpeza a la hora de tratar con este contenido: incapaces de comprender el gran juego de Nietzsche –su aparato gestual y musical postmetafísico– más allá de la semántica. La aproximación real a la acción nietzscheana es sólo la que es capaz de percibir lo que hace este autor proteico, estimulante, polifónico cuando pone algo por escrito. Con razón ha observado Thomas Mann que está perdido aquel que tome a Nietzsche al pie de la letra –a saber, fijándose en el contenido y mediante una reducción semántica. El mismo Nietzsche tenía una aguda sensibilidad tanto para el discurso indirecto como para la mezcla de elementos en su escritura, y no quiso deshacerse durante toda su vida de la opinión de que él era en el fondo un compositor que se había visto erróneamente conducido a la literatura. Algunas veces también pensaba que era un pobre diablo llevado erróneamente de la humanidad a la divinidad artística: "Sólo loco, sólo poeta". Cuando se sentía lleno de confianza en sí mismo, se sentía como un evento expresivo total únicamente valorado por la vulgaridad de los cánones literarios, filológicos y filosóficos usuales. Se concebía como el compañero de viaje de Richard Wagner, figura cuyo *daimón* estético tampoco se daba por satisfecho con agotarse en un único género, y que, por esta razón, paró mientes en la idea de la obra de arte total: esa organización simbólica en la que la totalidad de Wagner quería entrar en escena bajo una forma multimedia y sinestésica.

La singularidad de Nietzsche se ponía de manifiesto en el hecho de desarrollar una acción teatral literaria obligada a arreglárselas sin recurrir a las sinestesias operísticas wagnerianas. Había confiado por completo su papel a la actividad de la escritura, sin que este papel tuviese exclusivamente un carácter literario. Muy pronto, los amigos y contemporáneos cercanos a él también observaron que en la psique de este gran estilista funcionaban otras fuerzas: energías musicales y proféticas, veleidades cesáricas susceptibles de fundar religiones, impulsos psicagógicos, reformadores, educativos y artístico-demagógicos. El propio Nietzsche había desarrollado, con respecto a Wagner, una pequeña teoría del "talento trasplantado", así como percibido con perspicacia que en el carácter de Wagner aparecían ciertos rasgos de comediante que, a falta de un escenario apropiado para sus inauditas pretensiones, habían pasado a crear su propio universo dramático musical. Ahora bien, mientras Wagner se desarrollaba ampliando, en una expansión constante, su faceta de compositor rebelde en la de compositor reformador de la cultura, Nietzsche –como "filólogo y hombre de letras"– tenía que aglutinar, en el angosto medio de la actividad literaria, el amplio espectro de sus impulsos.

Y así llegamos a la primera obra de Nietzsche: *El nacimiento de la tragedia a partir del espíritu de la música*. Una lectura obligatoria para todo aquel que pretenda salvar la vida del arte hasta el punto de volverse imposible como simple estudioso. Este arte, *nota bene*, no supone una disciplina alternativa para científicos fracasados, filólogos obtusos o filósofos poco despiertos. Trata, al contrario, de la *philosophie et demi*, de la filología dotada de alas, y de la ciencia que se eleva, con intensidad objetiva, al marco de una genuina reflexión filosófica. Como resta por mostrar, *El nacimiento de la tragedia* es, a la vez, el nacimiento de la ciencia jovial a partir del espíritu de

la abundancia, por más que esta ciencia jovial se presente aquí aún con todo el placer juvenil de lo serio.

Se ha de tener muy presente este evento. En 1869, con apenas veinticinco años, y careciendo de una acreditación pública de su trabajo, Nietzsche había conseguido la cátedra de filología clásica en la Universidad de Basilea simplemente con la recomendación de su maestro académico, el papa filológico de Leipzig, Friedrich Ritschl, y gracias a un gesto generosamente poco burocrático de las autoridades. En su carta de recomendación, Ritschl se había expresado sobre su candidato en estos términos:

"Nunca he conocido, y tampoco he intentado promover en mi especialidad, de acuerdo con mis posibilidades, a un muchacho que tan pronto y tan joven estuviera tan maduro como el señor Nietzsche [...] Si Dios lo quiere, tiene un larga vida; profetizo que un día estará en la primera fila de la filología alemana. Es el ídolo y (sin quererlo) el guía de todo el ámbito filológico juvenil aquí, en Leipzig, que no puede esperar para oírle como docente. Usted dirá que estoy describiendo una especie de fenómeno, pues bien, ése es el caso; y además amable y modesto. También un músico con talento, un dato que aquí es irrelevante".

En este último punto se equivocaba Ritschl. El carácter musical de Nietzsche tenía que ver con su existencia filológica más de lo que pretendía decir su maestro en esta patética, aunque descriptiva, recomendación que buscaba una promoción sin credencial alguno. Lo que Ritschl en su comportamiento profesional calificaba como "irrelevante", aparece inmediatamente como el punto crucial de la existencia de Nietzsche en Basilea. Ritschl había captado perfectamente el "fenómeno" Nietzsche, aunque no lo que anidaba en su núcleo esencial: su doble naturaleza musical y teórica. Por el término "musical" no

hay que entender sólo la acción de componer y de tocar en sentido estricto; es preciso incluir, más bien, toda la masa en movimiento propia de todo lo grandioso e inexpresable que estaba presente en el joven filólogo, toda esa impetuosidad y necesidad de expresión de una vida eminente, esforzada en conseguir lo más excelso y asimismo impregnada de ambiciones. A esto se ha de añadir la necesidad de que su voz profética y reformadora fuese escuchada, detrás de la cual también cabe suponer –sin comprometernos con un diagnóstico exagerado o con una inoportuna reducción psicológica– la voz del añorado e idealizado padre, el pastor protestante Karl Ludwig Nietzsche, muerto demasiado pronto. Obviamente, los rasgos generales del caso nietzscheano no pueden ser resumidos bajo el siguiente rótulo: "la casa parroquial deja libre a sus propios hijos", o, si se quiere: "al despertarnos, los muy bien educados".

En cualquier caso, la música ya era lo que estaba en liza en las primeras intervenciones científicas del profesor recién nombrado. El encuentro con Wagner había soltado la lengua al sabio humanista; el músico comenzaba ya a tocar a través de este instrumento filológico. ¿Qué era lo que este superdotado había tomado de Schopenhauer, Wagner y del mundo griego?: un sentido agudo para percibir las resonancias modernas de la antigüedad, para los contenidos metafísicos de la música y para la grandeza trágica marginada –aquí, en la primera acción literaria llevada a cabo por el sorprendente erudito, todos estos motivos sonaban juntos por primera vez en una gran orquestación retórica. El talento propio del centauro estaba a punto de descubrir su lenguaje o, mejor dicho, la mezcla de sus lenguajes.

Bajo tales auspicios, el debut de Nietzsche –un debut tan brillante como catastrófico– tuvo lugar durante el invierno de los años 1871-72. Brillante porque, como lo recuerdan sus diver-

sas ediciones, ha entrado en la historia de la cultura; mas catastrófico fundamentalmente porque la visión nietzscheana del nacimiento de la tragedia contenía mucho más de lo que los lectores mejor informados podían esperarse –e incluso más de lo que el mismo autor era capaz de apreciar en ese momento de su evolución. El famoso prefacio de autocrítica fechado en 1886 arroja, en parte, algo de luz sobre la cuestión, aunque también, dicho sea de paso, la oscurece, porque el último Nietzsche no es capaz ya de reconocer en qué medida era superior su primera obra, aun cuando su escritura fuera menos "viril": la autocrítica es, además de estilísticamente brillante, un ejercicio de retractación, pues aquí Nietzsche sustituye la verdad de su obra juvenil, la comprensión del dolor primordial, por la "verdad" del Nietzsche tardío, a saber, la tesis de la voluntad de poder; una situación que nos hace recordar, casi inevitablemente, el similar desarrollo de Freud, quien sacrificó su temprana verdad, la teoría de la seducción, por una verdad posterior, la teoría de los impulsos.

Dadas estas circunstancias, cuestionar el talento de Nietzsche no era nada inoportuno. Puede comprenderse fácilmente cuán necesario era para el autor demostrar que su nombramiento –por delante de aspirantes mejor acreditados– no respondía simplemente a un tratamiento de favor, sino que tenía una razón en su genuina superioridad como extraordinario científico y pensador. Lo que aquí estaba en liza, pues, era la autorrepresentación del propio Nietzsche, la prueba de su superioridad y la confirmación de un rango académico que había sido obtenido sin apenas dificultades. El quería algo más –el podía hacer más. En la primera oportunidad que se le ofrecía de brillar ante el gran público de lectores, él inmediatamente antepuso el sofocante exceso de su visión, desbordando las exigencias del tema. Esto todavía hoy sigue asombrando después de cien años. ¿Quién estaba realmente interesado en los deta-

lles relacionados con el posible nacimiento de la tragedia griega? ¿Quién, a excepción de algunos filólogos clásicos especializados, apenas interesados por algo más, podrían apasionarse por un coro compuesto de machos cabríos y por los presuntos estados anímicos de los espectadores del teatro ático? Desde luego, si estas torpes preguntas de aficionado en la actualidad han dejado de tomarse en serio, hay que agradecérselo a Nietzsche. Gracias a su genial intervención, con la que, en parte, ha desarrollado la filología y, en parte, la ha forzado a ir más allá de sus límites, consiguió que las preocupaciones especializadas de los filólogos se convirtieran en problemas filosófico-filológicos de la humanidad –si uno puede usar el término "humanidad" en el contexto del discurso actual sin ruborizarse.

Se ha dicho a menudo que el primer libro de Nietzsche era en el fondo un gran diálogo con Richard Wagner –un homenaje al amigo paternal, así como una extática proyección de sí mismo en el espejo de esta autoridad artística heroico-inmoralista. En realidad, no se puede imaginar *El nacimiento de la tragedia* sin la influencia de Wagner –empezando, por ejemplo, por esa inquietante pareja de dioses, Apolo y Dionisos, con la que ya Wagner operaba *pro domo*, para continuar con la crítica de la ópera clásica, y terminando con la idea de un nuevo renacimiento alemán bajo el signo de un arte de redención wagneriano. No exento de cierta coquetería, Nietzsche hizo en algún momento la observación de que Wagner podía haber escrito el libro mejor que él. Y, sin embargo, con el simple reconocimiento de estas influencias no se llega a comprender el evento llevado a cabo en *El nacimiento de la tragedia*. Por mucho que se sumen, del modo que se desee, el wagnerismo, la metafísica schopenhaueriana y los hechos de la filología clásica, nunca se llegaría al resultado obtenido por el propio Nietzsche. Pues, cualquiera que sea la composición procedente de

estas fuentes y modelos, el elemento decisivo aquí fue el nacimiento del centauro, esto es, la liberación de una doble naturaleza artística y filosófica: una liberación de inagotables consecuencias, en la que se fusionaron con éxito los impulsos de Nietzsche por primera vez. Sólo alguien ya consciente de que hay una imaginaria audiencia tras de sí, alguien que no se preocupa ya de si su audiencia real lo entenderá, puede escribir algo parecido a esto. De ahí la sonámbula seguridad de Nietzsche al afrontar este *faux pas* científico. A pesar de su exotérica maestría, predica en las alturas, donde habitan los grandes espíritus, los espíritus afines; tanto peor para los que allí arriba no tienen su hogar. "¡Que Dios perdone a mis filólogos si éstos ahora no quieren aprender!", escribe Nietzsche en la carta que acompaña al ejemplar dedicado a Wagner, con fecha de enero de 1872. Era de esperar que, dadas estas ínfulas, tarde o temprano, la palabra "megalomanía" tuviera que surgir. Parece que fue Ritschl quien la pronunció primero. Esto contrasta con la entusiástica reacción de Wagner; según el testimonio de Cosima, el maestro lloró de emoción sobre el libro del joven profesor. Esto no resulta inverosímil, si se repara en el hecho de que Wagner apreció en el escrito únicamente el reflejo especular de sus propios pensamientos, y no perdió el tiempo sospechando que este reflejo pudiera significar también un desafío llevado a cabo por otra conciencia. Indudablemente el propio Nietzsche lo pensaba así, e intentaba comprender su propio devenir desde la perspectiva de la dialéctica de la exteriorización y del reencuentro con la propia identidad: en la veneración del otro, vio el imprescindible tránsito hacia la liberación de lo propio. Poco antes de la aparición de *El nacimiento de la tragedia*, Nietzsche hacía valer, con motivo de una teoría de la rivalidad en la antigüedad, su autonomía frente a la absorción total en el culto wagneriano:

"He aquí el núcleo de la representación griega de la rivalidad: reniega del dominio absoluto único y teme sus peligros; desea, pues, como *protección* contra el genio, otro genio. Es preciso que todo hombre de talento se desarrolle luchando: así lo ordena la pedagogía popular helénica [...]" (*Homers Wettkampf*, 1872, KSA 1/789).

Más allá de sus aspectos sorprendentes y curiosos, este culto al genio será, por una razón psicológica, de gran importancia para nuestras reflexiones posteriores. Durante la época de Nietzsche, ese parto de centauros sólo era posible en la atmósfera artístico-genial del "todo está permitido"; de aquí, más tarde, surgieron esos nacimientos de centauros: estas imágenes dobles forjadas en el combate entre arte y teoría, apasionantes fusiones de lo fundamental y lo accidental. Ya en febrero de 1870 –después de su incorporación a la cátedra de Basilea y tras haber emprendido, bajo el influjo liberador de Wagner, sus primeros ensayos orales a propósito de una filología inspirada por un espíritu reformista–, Nietzsche fue capaz de expresar un presentimiento de estas tendencias literarias propias de un centauro. Él escribía en esa época a Erwin Rohde:

"Ciencia, arte y filosofía crecen ahora simultáneamente en mí hasta tal punto que, en cualquier caso, engendraré centauros".

Evidentemente, sólo al socaire de su genialidad, Nietzsche era capaz de defenderse contra las excesivas demandas de una profesión que pretendía limitar su expresión a los tópicos usuales de la especialidad y así trasladar a la esfera privada la dimensión restante, la propiamente existencial. Los aires de genialidad del autor pueden, por tanto, comprenderse como signos de una indignación comprensible, como manifestaciones de una incapacidad para la empatía: como aversión a la automutilación académica y como incapacidad para la idiocia especializada.

Ahora bien, sería tan sencillo como desacertado concebir los centauros literarios engendrados en Nietzsche dentro de la categoría de simple ensayo y, de este modo, pasar por alto el drama civilizatorio que se esconde tras este término genérico, por muy amplio que sea el marco utilizado. El término "ensayo" posee aquí cierto tono ambiguo; casi suena como un alegato a favor de la indulgencia cuando las fuerzas flaquean. Su forma abierta, su debilidad a la hora de argumentar, sus libertades retóricas, su ociosa capacidad de demostración: todo ello habla a favor de circunstancias atenuantes. La mayoría de las veces, no podemos sino asociar tal debilidad con la regresión, así como estas libertades con pasos en falso. En la medida que semejantes relajamientos también tienen que coexistir casualmente con un riguroso intelectualismo, el espíritu dominado por el profesionalismo y la seriedad concede la existencia de una reserva, a la que llama "ensayo" –bajo la cual las cosas no parecen ser tomadas con tanto rigor.

Pero éste no es el caso de la escritura nietzscheana. Cuando él se deja llevar, sube el nivel de calidad; cuando destapa sus secretos, las exigencias son más radicales; cuando se deja llevar por sus caprichos, existe más disciplina que antes. Ésta es la razón de que los centauros nietzscheanos siempre den pasos en falso –¡hacia arriba!

El problema que aquí empieza a delimitarse es de una magnitud tal que parece justificado el intento de volver a formularlo de nuevo utilizando otras palabras. ¿No podría ser que, dentro del marco de una existencia íntegra (sea ésta lo que sea), el conocimiento del mundo y la autoexpresión estén estrechamente ligados, más estrechamente ligados incluso, de lo que es habitual bajo las condiciones modernas? ¿No ha conducido la división laboral del talento, que caracteriza a nuestros tiempos, a que las actitudes psíquicas que sirven al conocimiento científico tiendan a ser virulentas enemigas de la autoexpre-

sión, mientras que las actitudes acordes con la autoexpresión revelen una tendencia hostil al conocimiento? ¿No son, por tanto, el cientificismo y el esteticismo las típicas idioteces complementarias de la modernidad? ¿Y, bajo estas circunstancias, no tiene que permanecer la relación existente entre la modernidad cognitiva, tal como se organiza en las ciencias y la tecnología, y la modernidad estética, tal como se establece en los actuales modos de vida artísticos, en una tensión rayana en el desgarro? ¿O acaso se debería hablar sin paliativos en términos de abierta hostilidad?

Si la situación es, en efecto, la que estas preguntas sugieren, ¿qué le tiene que suceder a un individuo que, de un modo intempestivo, sigue creyendo en la doble constelación goetheana de arte y ciencia, que es, simultáneamente, artística y científica? ¿Qué les sucede a esas individualidades intensamente ingenuas que, de antemano, *no* han comprendido que las promesas de totalidad no son más que un mero embuste? ¿Qué deben hacer esas naturalezas entusiastas, que se han quedado un paso atrás de los valores actuales del cinismo [*Zynismus*][2] y de la fragmentación? Hagamos la pregunta teniendo presente al autor de *El nacimiento de la tragedia*: ¿logró empaparse el joven Nietzsche del humanismo de Pforta,[3] del *páthos* ascético schopenhaueriano y de la genialidad wagneriana hasta el punto de plegarse al espíritu de la división del trabajo en sus propias metas profesionales y literarias, dejándose así asfixiar por las constricciones de la estrategia político-profesional? *The whole man must move at once* –esta divisa de Addison, anotada por

---

[2] A lo largo del libro, el autor utiliza como conceptos contrapuestos los términos "cinismo" [*Zynismus*] y "quinismo" [*Kynismus*]. Véase en este sentido la aclaratoria nota 39. (N. T.)

[3] Famosa y prestigiosa escuela alemana de gran influencia propestante donde estudió el joven Nietzsche. (N. T.)

Lichtenberg en algún momento de sus notas de trabajo, también habría podido ser elegida por Nietzsche; el hombre debe realizarse como totalidad en cada una de sus expresiones.

Tal vez la aguda penetración de Nietzsche en el terreno de las sensibilidades intelectuales actuales provenga del hecho de recordarnos un sueño irrenunciable de la modernidad: él se permitió la libertad, aun cuando a un alto precio, de ser artista en cuanto científico, y científico, en cuanto artista. Lo que hoy nos resulta fascinante no es el atrevimiento, sino la naturalidad de esta solución. A causa de su doble actividad, aparentemente sin esfuerzo, como estético investigador e investigador estético, este autor quedó atrapado en la situación de curiosidad inclasificable, que en ningún lugar encuentra su sitio, puesto que no podría pertenecer a ninguno. Desde su posición excéntrica, Nietzsche llamó la atención sobre un escándalo psicológico-cultural, así como sobre un extravío perceptivo: el hecho de que sorprenda como algo excepcional lo que cualquier inteligencia sin prejuicios debería comprender por sí misma; que se celebre o que se difame como transgresión de límites, aquello que no puede sino espontáneamente surgir de cualquier sana aversión a las constricciones. A la luz de esto, podemos separar, sin pesar alguno, el culto al genio nietzscheano de su legado. Lo que, al principio, tal vez sólo fue posible gracias a la pose aristocrática del culto al genio, hoy tiene lugar a través de una tranquila falta de respeto ante los límites. Mientras tanto, ya no necesitamos más una teoría hiperinteligente de la falta de profesionalización para resistir a las idioteces de los togados científicos y a la falta de espíritu propia de la división de trabajo. Ante todo, la resistencia no necesita justificaciones; ¿para qué teoría crítica, si basta con esta atención? Ahora bien, ésta es, fundamentalmente, una virtud literaria. Tal vez –con objeto de poder soportar con facilidad los déficit de la teoría crítica– se tenga que dejar de considerar a

la literatura como un mundo estético separado que, a causa de su singularidad, se ha convertido en una especialidad aparte y, de este modo, en un nuevo diccionario de idiotismos. ¿Acaso es la literatura, en sentido amplio, el elemento universal del fenómeno del centauro? ¿Sería en tal caso la *lingua franca* de los espíritus libres, de aquellos hombres que cruzan las fronteras separadas y de los defensores de las conexiones? Desde hace tiempo, existen indicios suficientes en este sentido. Siempre que hay autores que reclaman una doble atención por su capacidad "polilingüística", entra en liza toda la elocuencia literaria de las mentes inteligentes, las cuales no parecen reconocer otro valor a los límites que no sea su capacidad de estimularnos a la transgresión. De E. T. A. Hoffmann a Sigmund Freud, de Sören Kierkegaard a Theodor Adorno, de Novalis a Robert Musil, de Heinrich Heine a Alexander Kluge, de Paul Valéry a Octavio Paz, de Bertold Brecht a Michel Foucault, y de Walter Benjamin a Roland Barthes –los espíritus más comunicativos, en cualquier caso, se presentan siempre como temperamentos y variantes del genio propio del centauro.

En cuanto a *El nacimiento de la tragedia*, cabe decir que la aparición de este arquetípico escrito "centáurico" tuvo lugar en un sorprendente vacío cultural, en un asombroso silencio por parte de la vida cultural. Todo lo más fue considerado un episodio privado o una nota a pie de página relacionada con el culto a Wagner. Ciertamente, hubo algunos lectores aislados que sintieron que en este pequeño libro tenía lugar algo prometedor –aunque, visto esto desde un punto de vista más amplio, su efecto inmediato quedó reducido a permitir que su autor apareciera –por utilizar las palabras del profesor Usener, de la universidad de Bonn– como un "cadáver científico". Ahora bien, incluso aquellos capaces de sentir el fenómeno prometedor contenido en este denso, patético opúsculo, difícilmen-

te habrían podido decir de qué trataba el libro. Sólo más tarde, cuando el *Zaratustra* había preparado ya el camino de la fama de Nietzsche, pudo aclararse algo más lo que en su obra temprana se insinuaba. Nietzsche se había construido un escenario cultural sobre el que se debía representar algo más que el renacimiento de Bayreuth. Se trataba de un escenario para revelaciones nunca vistas, para transmutaciones culturales de rasgos amenazadores, así como para una inaudita irrupción de la psicodinámica en el humanismo. El filólogo-centauro –devoto de la antigüedad, como era–, del que su entorno habría esperado que continuara el culto greco-weimariano del individuo, había levantado el telón sobre un escenario en el que el individuo burgués tenía que abandonarse a disoluciones peligrosas y, a la vez, bastante verosímiles. De repente, la antigüedad griega había dejado de ser el espejo fiel de las autoestilizaciones humanistas, así como la garantía de la mesura burguesa y de su serenidad cultivada. De golpe, la autonomía del sujeto clásico se había derrumbado. Desde arriba y desde abajo, desde lo numinoso y desde lo animal, irrumpían fuerzas impersonales bajo la forma consagrada de la personalidad, haciendo de ésta el terreno de juego de bruscas y sombrías energías y el cuerpo sonoro de fuerzas universales anónimas. Mientras que, en la historia de la cultura burguesa, el entusiasmo por Grecia siempre había funcionado como un componente esencial del individualismo –y la filología de la antigüedad, como el soporte institucional del culto humanista a la personalidad–, ahora surgía de aquí, en el corazón de la más comedida de todas las disciplinas, la más inquietante subversión de la creencia moderna en la autonomía del sujeto.

No puede sorprender, pues, que el mundo académico se mostrara embarazosamente reservado. Sólo uno trasladó esta perplejidad al terreno de la indignación, transformando su falta de voluntad a la hora de comprender en una arrogante pedante-

ría: Ulrich von Wilamowitz Moellendorf, un doctorando con la labia de un catedrático numerario, que defendió su herencia académica antes de ocuparla; y que, en efecto, más tarde haría carrera en el marco de los valores que él intentaba proteger frente a la subversión nietzscheana. La expresión "filología del futuro", que Wilamowitz había esgrimido –aludiendo despectivamente al "arte del futuro" wagneriano– contra el libro de Nietzsche, se reveló como un insulto de alcance profético, aunque no, ciertamente, en la dirección que el ensayo nietzscheano consideraba adecuada para afrontar el estudio de las lenguas y culturas clásicas. Este término sarcástico terminó justificándose a causa de la inversión de su significado. No es que los estudios filológicos se convirtieran en más vivos, sino que lo vital se convirtió cada vez más en objeto de los estudios filológicos. Con Nietzsche surgió una filología del futuro que, carente de precedentes, pretendía investigar las conexiones entre existencia y lenguaje.

II. Filología de la existencia, dramaturgia de las fuerzas

"¿No es acaso la vanidad herida la madre de todas las tragedias? Todos los vanidosos me han parecido buenos actores: actúan y quieren que la gente disfrute al verlos –todo su espíritu se encuentra en su voluntad. Ellos entran en escena, se inventan a sí mismos; yo amo contemplar la vida cerca de ellos –esto me cura de la melancolía".

Así habló Zaratustra, segunda parte,
"De la astucia de los hombres"

Un rasgo que caracteriza a cierto tipo de teorías artísticas importantes es no discutir nunca de un fenómeno sin antes incorporar de algún modo lo que se discute en su propia exposición. *El nacimiento de la tragedia a partir del espíritu de la música* no representa simplemente un manifiesto sobre la duplicidad de las fuerzas artísticas dionisíacas y apolíneas, sino también el resultado de un juego de energías a la vez arrebatadas y resistentes, susceptibles de embriagar y de obrar con suma precisión. El libro no trata sólo de la aparición de la religión artística dionisíaca en la antigüedad, sino también pone en escena, con un exaltado gesto nuevamente religioso, un sagrado drama verbal dedicado a antiguos y nuevos héroes. Esta obra no habla sólo de los orígenes de la tragedia, surgida del sufrimiento universal manifestado en la música, sino que también se presenta a sí misma como un *nocturno* retórico, en

el que se expresan, bajo un velo sonoro repleto de tesis elegantes y de exhortaciones al coraje, intuiciones demasiado duras para ser entendidas sin caer en la desesperación.

En razón de este discurso casi artístico sobre el arte, esta obra temprana de Nietzsche se ha convertido en un modelo para mucho de lo que desde entonces se ha producido en el terreno de la teoría estética. Se trata de un discurso en el que los espíritus formados científicamente evocan su existencia fuera de los límites de la ciencia. El filólogo Nietzsche investiga aquí, bajo el pretexto de una teoría de la antigüedad, su propia existencia y las pasiones del presente. Aquí surge, a medio camino entre la estética y la ciencia, un nuevo arte de las confesiones indirectas.[4] Pues, ¿qué puede estar en liza sino la manifestación de un psicodrama personal cuando un autor (no sin una despreocupada superioridad sobre los hechos históricos) se esfuerza por proyectar una nueva imagen de la grecidad y de su fundamental alma trágica? –una imagen, por otro lado, que carga con rasgos del romanticismo tardío y que exhibe un *páthos fin-de-siècle*, como si no fuera más que el intento de traducir la mitología griega a la metafísica del pesimismo burgués y el sufrimiento heroico de la antigüedad a las actitudes características del desgarramiento moderno. En este contexto, la adecuación histórica de la representación es, sin embargo, mucho menos decisiva que la intensidad de la proyección contemporánea. En este camino en busca del autorreconocimiento, el filólogo moderno descubre antiguas huellas no susceptibles de ser abordadas con medios filológicos. Al igual que Schliemann,[5]

---

[4] "Poco a poco se me ha ido manifestando qué es lo que hasta ahora ha sido toda gran filosofía: a saber, la autoconfesión de su autor, una especie de *mémoires* no queridas y no advertidas como tales [...]" *(Más allá del bien y del mal*, 6).

[5] Heinrich Schliemann (1822-1890), famoso arqueólogo alemán. (N. T.)

que desenterraba los verdaderos sueños de su infancia bajo las ruinas de colinas sepultadas durante milenios, Nietzsche también descubría, en sus excavaciones filológicas, una capa de escenas sepultadas, cuya verdad era más antigua y más amarga que la autoconciencia propia de la investigación de la antigüedad y que las manifestaciones propias del individualismo moderno. En ambos casos el proceso de descubrimiento tiene un sentido fundamentalmente psico-arqueológico. Y los machos cabríos que cantaban, que caminaban sobre el escenario en la antigüedad alucinatoria de Nietzsche, no eran, en realidad, tanto antiguos sátiros en situación de éxtasis orgiástico cuanto típicos sujetos modernos desgraciadamente bien educados y culturalmente descontentos.

¿Cabe hablar aquí todavía de sujetos modernos? ¿No implica la excavación nietzscheana de nuestros *archai* culturales precisamente la socavación del sujeto reciente mediante los poderes del drama antiguo? En efecto, ¿no subyace aquí una empresa más importante que la del socavamiento o que la subversión del sujeto en el sentido psicoanalítico del término? ¿No hay aquí, en cambio, una desrrealización ontológica, una inundación de energías impersonales? ¿Una reducción del sujeto a ser el efecto de poderes antagónicos y de contrapuestos "impulsos artísticos" de la naturaleza? El yo –y junto a él, su sueño constitutivo de autonomía– sería, por consiguiente, sólo la zona fronteriza irreal, en la que la fuerza dionisíaca vital y sexual descubre el placer apolíneo de la contemplación y del sueño. A la luz de esta especulación, el estatuto del sujeto aparece como epifenómeno de un juego de fuerzas cósmicas inconscientes –como un intervalo fugaz entre las tendencias a la autoconservación y a la autodisipación dentro de un proceso natural carente de finalidad y exuberantemente cruel.

La cuestión reside en saber qué tipo de filología es menester aquí, una filología que no parezca arredrarse ante la posibili-

dad de atentar contra el credo más sagrado de la modernidad: el dogma moral de la autonomía de la subjetividad. Una vez que Nietzsche se arroga el derecho de formular una teoría del drama susceptible de extenderse a una prehistoria de la subjetividad, ha de ubicarse ostensiblemente en un estrado que ya no es su cátedra y que tampoco se concibe como el aspecto fundamental de su papel académico dentro del mundo burgués.

Ahora bien, ¿qué tipo de escenario es éste, al que se sube la filología del futuro? En realidad, su estatuto cultural estaba en la época de Nietzsche lejos de estar claro; todavía hoy sigue sin estarlo; tampoco cabe responder a esta pregunta haciendo una fácil asociación con la psicología profunda o con el psicoanálisis, ya que éstos son términos engañosamente positivos para una cuestión como ésta que, evasiva y negativa, desafía radicalmente toda pretensión de claridad. En cualquier caso, parece tratarse de un escenario en el que los individuos modernos representan un drama que se puede definir –nuevamente, corriendo el riesgo de proponer un calificativo falsamente positivo– como una búsqueda de su yo. Sobre este escenario, la teoría se hará dramatúrgicamente porosa, sensible a las –pulsionalmente muy poderosas– tensiones existenciales de los seres pensantes. De esta guisa, hasta la filología, una disciplina prudente en sus inicios, puede llegar a convertirse en una aventura. En este contexto, la teoría deja de ser ya una maquinaria discursiva que trabaja al servicio de los funcionarios del pensamiento para ser un escenario en el que la vida se transforma en el "experimento del hombre que busca el conocimiento".

Quien hace su entrada en escena, quiere distinguirse de un modo singular: quiere revelarse a sí mismo. Ahora bien, él quiere impulsar, a plena luz del día –y hasta sus últimas consecuencias–, el dilema del que se siente máscara: hasta que este dilema se revele. Un pensamiento desgarrado existencialmen-

te hasta ese punto no tiene ninguna intención de ofender a la llamada investigación seria, aun cuando ésta –irremediablemente torpe– lo perciba la mayoría de las veces así; su intención es, más bien, mostrar interés por su complemento vital. Quien se compromete con este tipo de pensamiento, no lo hace para rendir menos, sino para arriesgarse más. Quien, como pensador, se sube al escenario y se pone en liza como interlocutor de una existencia experimental, tiene que asumir a partir de este momento una gran responsabilidad con el valor directo e indirecto de la verdad de su representación. Al mismo tiempo, ha adquirido un derecho: que todo cuanto exponga pueda ser utilizado contra él ante un tribunal; contra él, pero también en su defensa –y este derecho es muy importante para alguien que se ha situado, a través de una renuncia radical del yo, más allá de la bajeza espiritual de los pros y de los contras.

"Ante un tribunal" –esto remite a una doble escena, en la que ya no figuran el aventurero de la teoría y el héroe del pensamiento en persona, sino sus críticos, sus partidarios y todos aquellos que, abiertos a sus sugerencias, han conquistado el derecho a hacer responsable al pensador precedente de las ideas que sugiere.

La imagen de la doble escena podría muy bien caracterizar la muy particular relación de Nietzsche con el público y la posteridad: en una, el pensador se expone y se implica, en la otra, sus pensadores coetáneos y los seguidores prueban la posible transmisión de las verdades del protagonista sobre sí mismos.

Si una reflexión dramatizada constituye realmente un "experimento del hombre que busca el conocimiento", entonces los conocimientos obtenidos por este método de ensayo se revelan como autorrealizaciones del pensador, mientras que los errores aparecen como equivocaciones personales. Pensar sobre el escenario genera más verdad siguiendo el modelo ar-

caico de la apuesta o del juicio de Dios que según el moderno esquema de la deducción discursiva a partir de principios; aquí aparece como verdadero, según un concepto de verdad totalmente farmacéutico, no aquello que se demuestra teóricamente de manera más lógica, sino lo que tiene mayor éxito a la hora de satisfacer las exigencias vitales. Cuando el pensador revela en el escenario la verdad acerca de sí mismo, se muestra, *eo ipso*, en el proceso de llegar a ser lo que es. Si se equivoca, descubre la verdad acerca de sí y acerca de sus hipótesis de modo comparable al de los antiguos héroes: sucumbiendo a su dilema y fracasando a causa de su incapacidad para comprenderse a sí mismo.

Piénsese de Nietzsche lo que se piense, en un punto tiene que impresionar incluso a sus detractores: fue, con su disposición al riesgo existencial de la verdad, el pensador más audaz de la era moderna. Él pagó el precio del peligro inherente a su pensamiento como apenas ningún otro. En su acción sobre el escenario, que le debía verificar como el nuevo héroe dionisíaco, se acreditó, finalmente, como un héroe de su tiempo: como el héroe de la autorrefutación. Posando y reflexionando en plena escena, se sometió a la ley de un implacable autodesnudamiento. En su intento de llegar a ser lo que era, se implicó en una tortuosa comedia –la de llegar a ser lo que no era: un héroe, un ultrahombre, un superhombre. De ahí que el descubrimiento más grande de su heroica búsqueda de la verdad fuera un hallazgo involuntario: el puso al descubierto la verdad acerca del heroísmo como la continuación de una violación originaria.[6]

[6] Ésta no mienta una simple "violación del yo", como cree el subjetivismo psicológico de un popular pensamiento crítico. Es, en cualquier caso, la aceptación activa de "ser-arrojado" [*Geworfenheit*] en un "ya-haber-sido-violado". Con ello queda perfilado algo que pertenece de modo característico al fenómeno psico-ontológico de la virilidad. Un escrito altamente estimulante para

El primer sacrificio que Nietzsche ofreció en su entrada en el escenario de la verdad fue su reputación profesional. Es preciso tener en cuenta el marco común de la filología antigua y los procedimientos, parcialmente abnegados, parcialmente subordinados, de su metodología crítica, con sus conjeturas y toda su pedantería crítica, para calibrar la grotesca distancia existente entre el asalto de Nietzsche y los usos comunes de la especialidad. Lo que Nietzsche pretendía llevar a cabo no era un simple cambio de facultades, el realizado de la filología a la filosofía; era, poco más o menos, un suicidio científico. A partir de aquí, Nietzsche no hablará del mundo antiguo como un investigador del mundo clásico. Si él sigue haciendo referencia a los hombres antiguos, lo hace como moderno mistagogo y maestro orgiástico, esto es, hablando siempre desde una coincidencia íntima con los misterios griegos primitivos. Dionisos, Apolo, Ariadna, la Esfinge, los minotauros, Sileno... no son desde ahora sino nombres mitológicos para fuerzas actuales y alegorías de dolores inmediatos. La "modernidad" ha dejado de ser un simple rótulo para designar el proceso volcánico por el que un presente aún inestable rechaza su propia prehistoria; para Nietzsche es también, al mismo tiempo, un punto de partida casi accidental para redescubrir las verdades fundamentales del helenismo. (Desde este mismo estilo intelectual, Sigmund Freud fue quien se reveló, una generación más tarde, como el más fiel de los discípulos indirectos de Nietzsche, en tanto que también él trató de formular sus opiniones psicológicas en el lenguaje de una mitología moderna capaz de borrar el tiempo).

Ahora bien, ¿cómo es posible semejante actualización? ¿Cómo puede un individuo moderno, enfrentado a todas las reglas

---

esta cuestión es el de Günter Schulte: "Ich impfe euch mit dem Wahnsinn", *Nietzsches Philosophie der verdrängten Weiblichkeit des Mannes*, Frankfurt am Main-Paris, 1982.

de la conciencia histórica, pretender ubicarse en una posición de contemporaneidad con objetos temporal y culturalmente tan distantes? ¿Con qué derecho puede un pensador moderno borrar una distancia de dos mil quinientos años, para hablar del drama de los primitivos griegos, como si se tratase de una experiencia íntima? Dos observaciones acerca del modo nietzscheano de dirigirse al escenario del pensamiento pueden llevarnos a una respuesta de estas cuestiones.

En primer lugar: antes, incluso, de que pronunciara una palabra sobre el escenario, Nietzsche ya tenía, a causa de una decisión tomada de antemano, el bagaje suficiente para ofrecer desde muy pronto "algo importante" relacionado con el tema de los griegos. Lo que antes se ha llamado su "culto al genio", no alude simplemente a una disposición psíquica del autor, sino también a una decisión metódicamente previa acerca de la relación con el material histórico. Al igual que Fausto con "el espíritu de la tierra", Nietzsche invoca al genio de la Grecia arcaica: ¿cómo habla un espíritu a otro espíritu? Él mismo se dará la respuesta: el mundo griego habla de sus más profundos enigmas especialmente con cierto profesor de Basilea, que, con motivo de su escandalosa intimidad con esa dama antigua llamada Verdad, un día se convertirá en un ex-profesor desacreditado. La actualización radical llevada a cabo por Nietzsche es, pues, expresión de su culto al genio relacionado con el pensamiento y la poesía de la Grecia arcaica. Mas este culto al genio es, esencialmente, una capacidad de congeniar y, por tanto, la convicción de que lo semejante sólo es entendido por lo semejante. O lo que es lo mismo: lo grande por lo grande, lo profundo por lo profundo, lo sufriente por lo sufriente, lo heroico por lo heroico. En todo caso, esta capacidad de congeniar nietzscheana impulsa el asunto hasta el extremo de concebir la historia espiritual europea sólo como una metempsicosis espiritual de las grandes figuras eminentes –un camino que ha

guiado a Homero y Heráclito, pasando por Kant y Schopenhauer, hasta llegar a Wagner a Nietzsche, un camino, se comprende, siempre en alturas solitarias, donde, aparte de los pensadores, sólo resisten las águilas.

La segunda condición de esta evocación actualizada de la grecidad por parte de Nietzsche radica en sus exigencias filosófico-históricas. Cuando Nietzsche entra en escena como helenista profético, él no sólo está llevando la máscara del héroe congénito del pensamiento, sino también la de un filósofo de la historia o, mejor dicho, la de un mitólogo de la historia. Pertrechado con estos poderes, él condensa –patética, despreocupadamente– dos mil quinientos años de historia en un simple movimiento ondulatorio o circular: la profundidad inicial de la conciencia trágica de la Grecia arcaica se ha perdido aquí a favor de una concepción del mundo vulgar, optimista, que se impone bajo la figura de la "Ilustración" socrática; ciertamente, la insostenible superficialidad de esta última es denunciada y tiene que conducir, más pronto o más tarde, a un renacimiento de la cultura trágica. Así es como aparece la historia espiritual europea: como el flujo y reflujo de un único motivo, que gira y oscila entre el ascenso, el declive y el regreso. La construcción histórica nietzscheana posee la primitiva circularidad del mito. Lo que transcurre cíclicamente es un pesimismo heroico, que nace y muere como un ser vivo, seguro de su renacimiento. Aquí podemos observar un ritmo arcaico a tres tiempos: el nacimiento de la tragedia del espíritu de la música griega; la muerte de la tragedia a causa del optimista programa nivelador de una pretendida Ilustración; y el renacimiento de la tragedia a partir del espíritu de la música alemana –donde se hace referencia a una actualidad marcada por la impronta de Wagner.[7]

---

[7] Una nota revela en qué medida Nietzsche era consciente del paralelismo histórico-mitológico existente entre la modernidad wagneriana y la antigüedad

Quien se expresa bajo esas fórmulas míticas, deja de hablar como historiador de las cosas realmente existidas; ha abandonado el gris archivo polvoriento para adentrarse en la arena pública o, mejor dicho, en el paritorio en el que la cultura europea renace como trágica. De este modo, el mitólogo de la historia se transforma en la partera del renacimiento del evento que viene al mundo en la actualidad, o, a lo sumo, algo más tarde. Incluso esto no basta. Nietzsche no se puede dar por satisfecho con sentarse, como ginecólogo trágico, ante el canal de nacimiento del intelecto, esperando que las cosas necesariamente sucedan. Él mismo empieza, secretamente, aunque como seducido por una corriente irresistible, a representar el papel de quien vuelve a dar a luz; en el fervor del anuncio, él se convierte en la embarazada, en el ginecólogo, y en la criatura divina, todo a la vez. A decir verdad, el Nietzsche ayudante del renacimiento se refiere aquí a Wagner, el maestro de las orgías musicales, quien había vuelto a conducir el drama musical del presente a las más trágicas alturas; pero, con esta alusión, él también se confiere el derecho de ser su servidor, el *logos* encarnado y el hijo verdadero, a quien el maestro puede otorgar su favor.

En esta ocasión, Nietzsche presta atención a la estructura profunda no épica, sino dramática de las modernas filosofías de la historia. Pues lo que ocurre al nivel de la grandeza no se recuerda narrativamente, sino que se escenifica teatralmente.[8] Por

---

dionisíaca: "Para mí, el fenómeno Wagner, visto desde el punto de vista corporal, ante todo explicaba negativamente el hecho de que hasta el momento no se había entendido el mundo griego así como, inversamente, que allí encontraríamos la únicas analogías para nuestro fenómeno wagneriano" (IX, p. 232).

[8] Realizo esta afirmación cuestionando asimismo la tesis de Lyotard, según la cual la condición postmoderna se caracteriza por una radical incredulidad ante todo "metarrelato" histórico, es decir, ante toda filosofía de la historia. Ahora bien, ¿qué pasaría si la filosofía de la historia en general no tuviera –o

muy calmado que sea el tono en el que se defiendan estas tesis histórico-filosóficas, en ellas siempre se trata de una dramática intervención del locutor en una serie de eventos que se consideran como una parte de la historia universal. Quien proclama una teoría del progreso, se sitúa irremisiblemente en el drama del progreso como participante, portador o punto culminante. Quien defiende una teoría de la decadencia, se presenta a sí mismo como alguien afectado por esa decadencia –sea bajo la forma de la lamentación, la resignación o, simplemente, resistiendo. Quien diagnostica renacimientos o momentos de cambio, desempeña el papel de partera, agente del cambio, o incluso de candidato a la reencarnación. Y, en definitiva, quien profetiza los ocasos, se define a sí mismo como moribundo, como practicante de la eutanasia, plañidera o, a lo sumo, como alguien que se aprovecha de los cadáveres de una cultura moribunda. Éste fue el caso de Spencer, alguien que, no satisfecho con diagnosticar el declive de Occidente, también se presentó a sí mismo como un ejemplo de bárbaro tardío, instruido por la muerte, que mantuvo una alerta estoicocínica ante la agonía de la civilización europea.

Vistos desde esta perspectiva, los actos de habla histórico-filosóficos son los actos de habla de orientación cultural *par excellance*. La descripción de nuestra posición histórica determina la cualidad de nuestra actitud histórica. Ahora bien, ¿dónde deben ser interpretados estos actos de habla de no ser en ese escenario dramático del pensamiento, sobre el que actores com-

no tuviera aparentemente– una forma narrativa? Tal vez la historia no es un fenómeno épico, sino teatral comparable no con la novela, sino con la *commedia dell'arte*, donde la acción se conduce de escena a escena gracias a la capacidad de improvisación de un elenco de actores. Si esto fuera cierto, la habitual polémica contra cualquier tipo de esfuerzo histórico-filosófico quedaría reducida a los términos de un combate contra los molinos de viento críticos.

prometidos intervienen en el destino de su cultura? A partir de ahora, se puede reconocer en Nietzsche más claramente que en cualquier otro pensador –con Lenin como única excepción de igual nivel– el hecho de que el gran discurso histórico-filosófico permite al orador prorrumpir como una *force majeure*, mediante la cual su retórica desemboca en el punto crítico de una autorrealización ligada a la autoproclamación del locutor –no sin que esta realización quede insertada estrechamente en las tendencias y potencialidades del momento. Quien habla como habla un moderno mitólogo de la historia, lo hace siempre así porque, en él, el tiempo está maduro para ello. De ahí que las intervenciones lingüísticas regidas por las circunstancias sean siempre también fenómenos kairológicos, es decir, en el pleno sentido del término, condensaciones temporales de circunstancias en verbalizaciones y personificaciones eventuales. El pensador sobre el escenario no habla a lo loco por su cuenta; habla, más bien –en la medida que defiende su propia causa–, en nombre del momento del mundo que está siendo interpretado por él. Esta oportunidad suprime la subjetividad del orador, la purifica de su parte de presunción y la transforma en evento. Todo momento histórico esencial es –como Walter Benjamin sabía– un "momento de peligro". El peligro es aquello que sirve de mediación a toda subjetividad. También se puede decir, suponiendo cierto gusto por las formulaciones oscuras, que el pensador no actúa ni piensa, ya que es el peligro el que actúa y piensa a través de él.

Retengamos esto: tras las primeras máscaras del culto al genio y del entusiasmo por la mitología histórica, Nietzsche puede ponerse a hablar de su concepto de grecidad con un ilimitado sentido de la actualidad. A partir de ahora, las referencias históricas sirven sólo como atrezo para la representación de la más actual de las obras posibles. Ciertamente, la fábula que

Nietzsche utiliza es de una sencillez arquetípica –tan elemental como la filosofía más antigua y tan monótona como la música arcaica. ¿Qué es el hombre? ¿Qué es el mundo? ¿Por qué tiene el hombre que sufrir a causa del mundo? –¿Y cómo puede liberarse de tal sufrimiento? Estas preguntas suenan pueriles y superficiales, si se comparan con la violencia traumática con la que la conciencia, individualizada y despierta a su dilema, queda atemorizada, a causa de su individuación, por no *ser* otra cosa que el deseo ardiente de comprender su sentido. ¿Quién soy yo? ¿Cuál es mi destino? ¿Por qué yo tengo que ser yo? No hay otras cuestiones.

En el debut de su salida a escena Nietzsche está todavía, en alguna medida, lejos de reducir su empresa a esta forma fundamental. Esto, no obstante, no le impide actuar aquí: junto al decorado helenístico, su vocabulario schopenhaueriano, su coquetería retórico-ilusionista y su vestuario de burgués cultivado. Nada de ello puede evitar que en su primer escrito –como es, por lo general, el caso de sus esfuerzos literarios tardíos– la estructura dramática fundamental de la búsqueda del verdadero yo comience a funcionar con gran claridad. Motivado por una poderosa necesidad de expresarse, el pensador entra en el escenario, llevado por la certeza de que sus pasados presentimientos son adecuados para hacer una entrada en escena espectacular –poco importa ahora que esto le pueda separar de sus últimas intuiciones. Ciertamente, el actor no sabe todavía de dónde puede surgir su arrebato; él tiene claro que la última palabra sobre él aún no puede ser pronunciada. Sin embargo, a causa del sentimiento de ser capaz de acariciar grandes proyectos, él está convencido de haber dicho algo de tremenda importancia –pues, ¿qué otra cosa podría decir de sí un hombre que se sabe reconocido por la figura más importante de su tiempo, Richard Wagner, como un igual? El espectáculo se pone en marcha como si el actor quisiera decir: "yo estoy aquí,

pero yo no me he poseído aún; por esa razón, tengo que llegar a ser yo mismo; apostaría a que, en el transcurso de la representación, se pondrá de manifiesto lo que yo tenía que decir realmente". Posiblemente, ésta podría ser la fórmula fundamental del pensamiento marcado por la dinámica de la búsqueda y de la liberación del yo.[9] El pensador aún no se posee a sí mismo hasta el punto de poder presentarse al mundo con el gesto de *Ecce Homo*; pero él se promete conseguirlo y resarcirse *coram publico* gracias a una investigación radical del yo. En general, parece como si la sombra dijera al viandante: "si yo te persigo con suficiente intensidad, finalmente serás mía"; o, al contrario: como si el viandante dijera a la sombra: "debo saltar sobre ti antes de que pueda alcanzarme a mí mismo".

Por paradójico que pueda sonar todo esto, estos desdoblamientos de la subjetividad en un yo que busca y que es buscado; en un yo que pregunta y que responde; en un yo actual y futuro, pertenecen inevitablemente a la estructura de una búsqueda de la verdad existencialmente apasionada (en la sección tercera de este estudio se comentará más detalladamente esta naturaleza paradójica de la búsqueda como un modo de evitar la verdad).

Con objeto de descubrir la verdad acerca de sí, por tanto, es preciso, ante todo, que el pensador se aparte de sí, tan despiadadamente como le sea posible, ya que, de lo contrario, salvo la falta de concreción del deseo, nada de lo que pudiera encontrarse estaría disponible para él. Como todos los que piensan creativamente, Nietzsche necesita primero poner a prueba lo que tiene que decir antes de poder saber lo que lleva consigo. Lo que recuerda a cierta broma conocida: "¿Cómo puedo sa-

[9] Lou Andreas-Salomé ubica el impulso de la autoliberación, creo que con toda razón, en el punto central de su psicodrama (*Friedrich Nietzsche in seinen Werken*, 1894).

ber lo que estoy pensando antes de entender lo que estoy diciendo?" –En realidad, esto pone de manifiesto que la broma tiene más fuerza descriptiva que esa suposición seria, según la cual el "pensamiento" precede a su expresión. A decir verdad, esta broma ilustra, de la forma más sencilla, la verdad acerca de la estructura de la búsqueda de la verdad. Quien busca la verdad acerca de sí en una representación positiva tiene antes, por tanto, que realizarse positivamente, a fin de tener algo en esta realización que se deje encontrar. Previamente, a falta de expresión, no había nada que descubrir, porque, a falta de búsqueda, nada se había expresado.

Suponiendo que somos ahora capaces de seguir adecuadamente a Nietzsche en su entrada en escena como anunciador de un helenismo diferente, ¿qué es lo que dice él precisamente de los griegos y, a través de ellos, de sí mismo? ¿En qué medida podría un nuevo punto de vista sobre el pueblo griego y su psicología artística al mismo tiempo sacar a la luz alguna verdad acerca del audaz helenista?

Según mi opinión, las principales afirmaciones de la descripción nietzscheana del mundo, tal como se nos aparecen en su libro sobre la tragedia, se pueden resumir en dos tesis. La primera tesis reza así: la vida individual ordinaria es un infierno compuesto de sufrimiento, brutalidad, vileza y opresión, para el que no hay una apreciación más precisa que la de la oscura sabiduría del *Sileno* dionisíaco: no hay nada mejor para el hombre que no haber nacido; y luego, morir pronto. La segunda tesis reza así: esta vida sólo puede ser soportada gracias a la embriaguez y el sueño –gracias a este doble camino del éxtasis, capaz de abrir a los hombres el camino de su propia liberación. *El nacimiento de la tragedia* es, en gran medida, una paráfrasis de esta segunda tesis, o, si se quiere, una imaginativa hipótesis sobre la posibilidad de conjugar ambos es-

tados estáticos en un único fenómeno artístico religioso –ese fenómeno, precisamente, que Nietzsche identifica con la tragedia griega primitiva.

El camino de la embriaguez se atribuye al dios Dionisos y sus manifestaciones orgiásticas; el camino del sueño, al dios Apolo con su amor a la claridad, a la visibilidad y a la bella delimitación. A Dionisos pertenece la música y su poder narcótico y catártico; a Apolo, el mito épico con su contemplación feliz y su facilidad visionaria. El individuo aplastado por la miseria cotidiana dispone, pues, de dos caminos para suprimir su miseria, dos caminos que pueden unirse en el camino supremo de un único arte trágico, siempre y cuando se haya elegido oportunamente una fecha de nacimiento para encarnarse como un griego arcaico o como un moderno wagneriano. Ambos caminos, embriaguez o sueño, tienen que ver, por diferentes motivos, con la superación de la individuación, esa fuente de todo sufrimiento. La embriaguez, por su parte, tendría el poder de conducir al individuo fuera de las fronteras de su yo, para disolverlo en el océano de una unidad cósmica de placer y dolor, mientras al sueño se le atribuye la capacidad de transfigurar a los sujetos individualizados como formas necesarias de la existencia bajo la ley de la medida, de los límites y de la bella forma. La obra de arte trágica nace de la fusión de lo dionisíaco y de lo apolíneo. Para Nietzsche, esta fusión parece realizarse bajo el signo dionisíaco de la embriaguez, porque no abarca los elementos apolíneos del drama –la acción teatral épica y el destino mítico del héroe– más que como sueños del coro extático, que percibe en los destinos visibles del héroe las objetivaciones del sufriente dios Dionisos.

Efectivamente, el libro de Nietzsche sobre la tragedia casi siempre ha sido reducido a la dimensión de su contenido, e interpretado como un manifiesto dionisíaco. Sin embargo, una lectura dramatúrgica conduce, con toda seguridad, al resulta-

do opuesto. En realidad, lo que Nietzsche lleva al escenario no es tanto el triunfo de lo dionisíaco cuanto la constricción a aceptar el compromiso apolíneo. Comparada con la imagen clasicista de la cultura griega, esta interpretación podría parecer algo escandalosa, habida cuenta de que ella ya no reconoce la serena autoridad de Apolo como un dato evidente a todas luces, sino que, por el contrario, enseña a comprenderla como una esforzada victoria sobre un mundo contrario de fuerzas oscuras y obscenas. Esto no afecta al hecho de que, en Nietzsche, desde el punto de vista dramatúrgico, el mundo apolíneo de la apariencia tiene la última palabra –por mucho que esta apariencia baile de ahora en adelante ante nuestros ojos con una profundidad infinitamente opalescente. Parece como si se les exigiera a todos los entusiastas del mundo griego reconocer que este bello mundo de hombres apolíneos representa un teatro dionisíaco de travestidos, y que, en el futuro, no cabe fiarse de la claridad edificante del reino de luz apolíneo.

Mas al observar atentamente el entramado del universo trágico de Nietzsche, se tendría que falsear deliberadamente la visión, para no ser capaz de apreciar cómo, en él, lo dionisíaco nunca alcanza como tal el poder. El elemento musical orgiástico nunca corre el peligro de romper las barreras apolíneas. Pues el escenario mismo, el espacio trágico –tal como Nietzsche lo construye– no es otra cosa, según su disposición general, que una suerte de dispositivo apolíneo de bloqueo que se encarga de que el canto orgiástico del coro *no* se transforme en ninguna orgía. La música de los machos cabríos cantantes no es sino un paroxismo dionisíaco puesto entre comillas apolíneas. Y sólo en la medida que las comillas son empleadas para transformar los salvajes gritos dionisíacos en aptos para el escenario, pueden aportar las grandes pulsiones ocultas, a pesar de su obscenidad impersonal, su contribución a una cultura superior. En este dispositivo, lo imposible también puede

aflorar a la superficie –siempre y cuando se someta al entrecomillado apolíneo, esto es, a la constricción a la articulación, a la simbolización, a la corporeización, a la representación. Sin este entrecomillado, no hay derechos de representación. Sólo cuando las pasiones han prometido comportarse como es debido, pueden legítimamente representarse como quieran. La libertad artística se obtiene al precio de la constricción al arte.

La entrada en escena de Nietzsche adquiere así un perfil que sobrepasa toda vacua pretensión. Si antes sólo lo vimos, en su aparición más superficial, enmascarado en su culto al genio y en su *páthos* mitológico, él ahora –penetrando más profundamente en sí mismo y en el modelo antiguo de representación– se pone una segunda máscara. A partir de este momento, el deseo sin contenido y el derecho amorfo a un gran yo se convierten en una aparición teatral de una plasticidad resplandeciente. La segunda máscara nietzscheana, la máscara helenística, nos dice concretamente que este yo arrastra consigo un conflicto –y que este conflicto tiene lugar entre dos divinidades que actúan entre sí como si fueran el impulso y el freno, como la pasión y el control, como el desenfreno y la medida, como el movimiento y la contemplación, como el impulso y la visión, como la música y la imagen, como la voluntad y la representación.

A partir de ahora, podemos saber que todo lo que ocurre sobre el escenario es el resultado de un conflicto interior del actor –un conflicto que cree reconocerse en la oposición de las dos divinidades artísticas. Parece, pues, como si Nietzsche no tuviera la intención de solucionar realmente este conflicto; él, antes bien, insiste en *exponerlo* como un fenómeno que, en cierta medida, debe permanecer ante nosotros en una especie de eterna polaridad, comparable a una escultura labrada en piedra de dos luchadores sobrehumanos, cuya enorme fuerza es perceptible en cualquiera de ellos, aunque jamás se pongan

en movimiento. Ambas divinidades aparecen congeladas en la imagen engañosa de su movimiento de lucha.

¿Cómo cabe interpretar este hecho? Primero, debe comprenderse lo que Nietzsche decreta con tanta determinación: Apolo y Dionisos, tras un inicial tira y afloja, logran equilibrar la balanza; de ahí que nos interese exclusivamente su compromiso. La simetría consecuente, el principio de isostenia son rasgos que pueden, pues, atribuirse a la segunda máscara nietzscheana; sin embargo, la idea de equilibrio como tal en ninguna parte se justifica con el cuidado necesario: al contrario, se *plantea* de una manera tan secreta como enérgica. A decir verdad, la polaridad entre Apolo y Dionisos no es una oposición móvil susceptible de oscilar libremente entre los extremos –aquí más bien nos las tenemos que ver con una polaridad inmóvil, que conduce a un desdoblamiento clandestino de lo apolíneo. A través de este axioma de equilibrio establecido tácitamente, el Uno apolíneo trata de que el Otro dionisíaco nunca entre en liza como tal, sino siempre como la alteridad dialéctica o simétrica de lo Uno. Un principio apolíneo gobierna el antagonismo entre lo apolíneo y lo dionisíaco. Esto nos permite entender por qué Nietzsche, pese a presentarse como heraldo dionisíaco, aparece continuamente al mismo tiempo con la actitud del autodominio heroico, en tal medida, ciertamente, que lo que es objeto de dominio se llama, se enfatiza y se celebra como una fuerza musical dionisíaca –aunque siempre con un tipo de énfasis en el que lo enfatizado, en tanto dominado, permanece bajo control apolíneo. Apolo es –incluso en el mismo Nietzsche– el dominador de la oposición con su Otro.

Al establecer esta máscara congelada simétricamente, compuesta de las dos medias caras de ambas divinidades, Nietzsche lleva a cabo un golpe de genio en el arte de la autorrepresentación que sigue conservando toda su fascinación en la actualidad. Pues, lejos de poder reprocharle –como nosotros creíamos, des-

pués de un siglo de liberaciones y de eliminación de sublimaciones– no haber abierto "realmente" la puerta a lo dionisíaco, estamos obligados a admirar su artificio mitológico, el cual le permite seguir abriendo en el paso a lo dionisíaco una fisura. Manfred Frank ha demostrado de manera impresionante en sus conferencias tituladas *El dios venidero*[10] cómo este artificio no carecía de precedentes, pues ya había sido preparado por el pensamiento del primer romanticismo y por Richard Wagner.

En esta fisura dionisíaca se desarrollará el pensamiento nietzscheano. Mas quien empieza a pensar desde la fisura del origen, tiene que estar preparado para aceptar también, como una consecuencia lógica, esta condición suya de haber escapado de este origen como una separación y una disociación. Hacer culturalmente posible esta aceptación es, desde el punto de vista de la psicología profunda, la gran contribución del simbolismo romántico.[11] Nietzsche puede atreverse a llevar la doble máscara apolíneo-dionisíaca, porque, desde el romanticismo, el motivo de esta fractura psicológica había llegado a ser culturalmente aceptable; hasta para los más sensiblemente narcisistas y pudorosos, el simbolismo de la cultura superior ofrecía, mientras tanto, medios de expresión no despreciables y susceptibles de permitir una autorrepresentación psicológicamente ambivalente. Nietzsche hace uso de las posibilidades románticas de remontarse desde la racionalidad diurna a la razón nocturna, a fin de escrutar, a su manera, la energética dionisíaca del fundamento del ser. No se puede pasar por alto el hecho de que es-

---

[10] Manfred Frank, *Der kommende Gott. Vorlesungen über die neue Mythologie*, Frankfurt am Main, 1982. [Hay traducción castellana: *El Dios venidero. Leciones sobre la nueva mitología*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1994. Trad. H. Cortés y A. Leyte]

[11] Por tal comprendo los lenguajes característicos de una interioridad no religiosa, formados entre el siglo XVIII y el XX: el espacio simbólico que va de *La flauta mágica* a *La montaña mágica*.

to representa una forma de jugar con la fuerza originaria altamente mediatizada y protegida.[12] El recuerdo de Dionisos no tiene precisamente el carácter de una propedéutica de la barbarie: constituye, más bien, el intento de profundizar en los fundamentos de la cultura en una época de amenazas de barbarie. En cualquier caso, la fisura dionisíaca de Nietzsche se revela como una forma muy prometedora de relación con lo que precede a las autoconciencias –un dispositivo al que siempre se regresa, cuando se plantea la cuestión de saber cómo se pueden "integrar" las verdades dionisíacas del fondo último de dolor y placer en las formas de vida modernas, sin que nosotros tengamos que sucumbir a los barbáricos riesgos de la locura y de la violencia. Las observaciones que hemos realizado acerca de la posición de Nietzsche a favor de la simetría y acerca de su opción por el sometimiento de lo dionisíaco bajo la constricción simbólica apolínea, refuerzan la tesis de que en el siglo XIX existen pocos libros tan *apolíneos* como *El nacimiento de la tragedia*. Se verá en el cuarto apartado de este estudio, cuando presentemos el concepto esotérico de lo dionisíaco como un "pensamiento" filosófico, en qué medida este libro puede también ser interpretado como un texto dionisíaco.

---

[12] En el discurso dionisíaco nietzscheano puede observarse un doble mecanismo de defensa cultural. En particular, la estética romántica del genio y la psicología de la dualidad interior cubren simbólicamente el estado de desgarramiento psíquico real. En general, el establecimiento de un registro simbólico regula el desencadenamiento real de las fuerzas dionisíacas de un modo culturalmente soportable. Solamente gracias a estas poderosas coberturas simbólicas son posibles en su totalidad el proceso de emergencia psicodinámica y el fenómeno de la desinhibición característicos de las psicologías de la modernidad. Desde el siglo XVIII, en la evolución burguesa de la expresión, se ha puesto en marcha –precisamente bajo el amparo de nuevos e intensos tipos de mecanismos de defensa civilizatorios–, un enorme movimiento destinado a derribar barreras y a proporcionar relajamientos y liberaciones –un movimiento, cuyo despliegue hoy discutimos bajo el confuso concepto de postmodernidad.

Todo lo que se ha dicho, no obstante, tiene que parecer algo desconcertante a la vista de un autor que se consideraba a sí mismo un redescubridor de Dionisos. No nos podemos engañar acerca de un hecho: cuando Nietzsche vuelve retrospectivamente en sus escritos posteriores a *El nacimiento de la tragedia*, como, por ejemplo, en su famoso *Ensayo de autocrítica*, o en las observaciones realizadas en *Ecce Homo*, lo hace, a pesar de todas sus reservas acerca de los rasgos "inmaduros" de su primera obra, y siempre consciente de que este libro alcanzaría el rango de inmortal a causa de su nueva comprensión de lo dionisíaco. Su propia lectura dionisíaca de *El nacimiento de la tragedia* se justifica sobre todo por el hecho de que la palabra "dionisíaco" significa paulatinamente lo mismo que anticristiano, pagano, inmoralista, trágico –adjetivos todos que, en su nivel semántico, corresponden en gran medida a la tendencia general del libro. Pero esta preeminencia temática de lo dionisíaco no puede minusvalorar la supremacía dramatúrgica de lo apolíneo.

Sugiero así lanzar una mirada más atenta a la construcción nietzscheana de lo dionisíaco. Esta aproximación más atenta se justifica en buena parte por el hecho de que, en el libro sobre la tragedia, hay un punto en el que el misterio del Dionisos helénico nietzscheano permanece abierto, tan abierto en realidad que no necesita apenas interpretación. Nietzsche revela, aquí, en efecto, más claramente que en cualquier otro lugar, su alquimia dionisíaca –es decir, su arte de hacer del macho cabrío un músico. Leamos, pues, de nuevo y despacio, estos primeros capítulos, sin duda los más importantes.

¿Qué ocurre aquí? Ante nuestra mirada, Nietzsche escinde el cortejo dionisíaco en dos coros rigurosamente diferentes, casi opuestos, que se comportan entre sí como la cultura con respecto a la naturaleza, o como la civilización con la barbarie. Según el autor, un "monstruoso abismo" separa a los griegos

dionisíacos de los bárbaros dionisíacos –un abismo que el individuo de la cultura superior nunca podrá franquear; más aún, ni siquiera se le permitirá querer hacerlo. Este abismo tendrá para la teoría de la tragedia una inmensa relevancia. Nos podemos convencer de esto si aprovechamos el momento en el que la procesión del dios venidero con su séquito se aproxima, para escindirse en el instante en el que el animado filólogo clásico intenta incorporarse. Lo que había fascinado al filólogo en el espectáculo distante e inseparable de ese coro dionisíaco de alucinados es demasiado evidente para requerir una explicación. Pues, desde la distancia y haciendo generosa abstracción de los detalles, el coro salvaje se concentra en una imagen onírica humanista irresistiblemente atrayente:

> "Bajo la magia de lo dionisíaco, no sólo se renueva el vínculo de reciprocidad existente entre hombre y hombre: también la naturaleza enajenada, hostil o subyugada celebra su fiesta de reconciliación con su hijo perdido, el hombre [...] En este momento el esclavo es hombre libre, en ese momento quedan destruidas todas las rígidas y hostiles limitaciones que la penuria, la arbitrariedad o la «insolente moda» han establecido entre los hombres. En este momento, en el evangelio de la armonía universal, cualquiera se siente no sólo vinculado, reconciliado, fundido con su prójimo, sino unificado con él, como si el velo de Maya hubiera sido desgarrado y ahora sólo ondeasen los jirones, ante la misteriosa unidad primordial. Cantando y bailando se manifiesta el hombre como miembro de una comunidad superior" (KSA I, 29-30)

Ésta es la opción de Nietzsche –por más que el lector no dé crédito a lo que ven sus ojos. Si el texto continuara como comienza, hoy podría considerarse *El Nacimiento de la tragedia* como un manifiesto socialista capaz de resistir la comparación con *El manifiesto comunista*. La obra podría interpretarse co-

mo el escrito programático de un socialismo estético, como la Carta Magna de una *fraternité* cósmica; uno obtendría de este libro precisamente esas características que, aunque modestamente, han desempeñado un papel en la propia imagen de las organizaciones e ideologías políticas correspondientes. Ahora bien, la tentación de Nietzsche de entrar en la historia como portavoz de un socialismo dionisíaco apenas dura un breve instante –justo el tiempo que le lleva al cortejo de la divinidad pasar a una distancia histórica apropiada y una vez que la reconciliación con el hombre y la naturaleza no se exige inmediatamente a nadie.

Tan pronto como la proximidad proporciona la disolución de la inexactitud ideal, todos los signos previos se invierten. Ciertamente, en la medida en que la fusión con el todo aparece como una pura imposibilidad, nada impide la entrega a lo inaccesible. Mas cuando el delirante coro, compuesto de sonidos, cuerpos y de deseos, se aproxima, se abre el abismo del origen, al que el sujeto individualizado no puede querer regresar por nada en el mundo. Inmediatamente emergen aquí imágenes atroces –imágenes opresivas y mortales por asfixia en la caverna de *Éros*. Lo que antes parecía una feliz disolución, ahora se convierte en atroz desmembramiento; lo que afirmaba desear la nostalgia, retrocede ahora, en el momento de su cumplimiento, ante el horror con un sentimiento definitivo de náusea. El impulso a la unificación repentinamente se convierte en rabia de separación; el *Éros* del retorno al seno de la tierra y del grupo se transforma en el pánico de la disolución y en el horror a la vulvocracia socialista.

Éste es el momento decisivo. El cortejo báquico se disgrega en este momento, y mientras que la mayoría de los bárbaros dionisíacos en celo no cesa de bramar, una noble minoría se separa y se pone bajo las órdenes de la voluntad griega de cultura. ¡Fuera, pues, los bárbaros dionisíacos de

Oriente! ¡Fuera la orgiástica sexualidad del culto a la primavera! ¡Fuera la constricción a la promiscuidad corporal entre la gente y otros sujetos poco apetecibles! ¡Fuera esa bobada izquierdo-ecologista de todos abrazados! Aquí se necesita una intervención apolínea; aquí debe interponerse un principio masculino, autoconsciente e individualista, uno, que con su pureza y capacidad selectiva, sea capaz de enfrentarse a toda esta obscena confusión. Antes de que los dionisianos comunes puedan convertirse en dionisianos griegos y nietzscheanos, tienen que pasar por una especie de purificación previa. A esto lo llamaré, siguiendo la descripción del propio Nietzsche, la "precensura dórica". Ya se ha aludido al hecho de que la Grecia arcaica levantaba un dique masculino contra la corriente dionisíaca; ésta resistía heroicamente el "desenfrenado desbordamiento sexual" tan característico de las noches de *Walpurgis* del Dionisos barbárico. La construcción del dique dórico se hace así responsable de que este "repugnante bebedizo de bruzas compuesto de voluptuosidad y crueldad... se quede aquí sin fuerza". Las tentativas dionisíaco-femeninas de inundación chocan contra la "actitud de mayestática repulsa de Apolo" (KSA I/ 33 y 32).

No cabe subestimar la radical transmutación de lo dionisíaco: de repente, no aparece ya como principio ligado a la reconciliación del mundo, mediante cuya acción toda existencia humana sería capaz por primera vez de lograr su auténtica meta, sino como un poder primitivo de destrucción cultural, como un enorme peligro de disolución y de desenfreno demoníaco.

> "Yo no soy capaz de explicarme, en efecto, el Estado y la cultura dórica más que como un continuo campo de batalla de lo apolíneo, a saber: oponiéndose de manera incesante a la esencia tiránico-bárbara de lo dionisíaco [...]" (KSA I/ 41).

Para Nietzsche, pues, el proceso dórico de precensura ya existe en los inicios de la Grecia dionisíaca; esta censura servía para romper la corriente de lo dionisíaco frente al dique apolíneo; el fenómeno de un arte extático, sometido a los imperativos de la cultura superior, sólo surge del doble complejo energético del dique y de la corriente, del remanso y de la embriaguez. Al principio fue el compromiso –un juego de fuerzas y contrafuerzas capaces de entrelazarse entre sí para fortalecerse recíprocamente. Nietzsche muestra este compromiso con toda claridad sin olvidarse de decir que la instancia que resuelve el compromiso es Apolo –¡y no su oponente irresponsablemente excitado! ¡De ahí que Apolo sea el sujeto calculador comprometido, en un arriesgado juego, con su propia supresión! En efecto, una vez que Apolo, a su pesar, ha reconocido finalmente los incontestables derechos dionisíacos, decide –según Nietzsche– desarmar a su violento oponente por medio de una "reconciliación"; el autor llega hasta el extremo de observar que esto se lleva a cabo "a través de una reconciliación realizada en el momento oportuno".

No hay que subestimar en absoluto la importancia de este proceso: significa nada más y nada menos que la escena originaria de la civilización –el compromiso histórico de la cultura occidental. La vieja fuerza natural orgiástica se abre camino hacia arriba por mor del compromiso apolíneo y, en tanto energía artística, se fusiona de una vez por todas con el registro de lo simbólico. Al hacer esta observación, Nietzsche siente que no está hablando de un episodio arbitrario dentro del contexto de la historia del arte griego, sino de un proceso que va a marcar el destino de todos los procesos civilizatorios superiores. "Esta reconciliación –dice Nietzsche– constituye el momento más importante en la historia del culto griego" –a lo que debemos añadir: el tránsito más importante en el camino de las formas de vida arcaicas a las culturalmente superiores. Es in-

necesario decir que estos desarrollos superiores traen consigo un incremento en fragilidad –un ascenso de lo viviente hacia formas más inverosímiles y amenazadas, que inevitablemente, caen derribadas al más mínimo hálito de perversión. A causa de esa poderosa acción que frena e intensifica el compromiso apolíneo, las ingenuas orgías del hombre primitivo se transforman en las fiestas sentimentales de los tiempos posteriores; éstas no son ya "regresiones del hombre al tigre y al mono", sino impulsos para celebrar "fiestas de redención del mundo y días de transfiguración" de gran fuerza simbólica.

Sólo entonces Nietzsche vuelve a exponer lo que entiende por acción dionisíaca. Después de que la precensura dórica y la resistencia apolínea hayan realizado su trabajo y levantado oportunos mecanismos de defensa simbólicos, la fascinación del autor puede retornar a su lado dionisíaco convertido ahora enteramente en música, en enteramente baile, enteramente participación mística y bello sufrimiento –en suma, toda forma superior de enajenación definida con el imponente término tradicional de tragedia. Tan pronto como, por medios simbólicos, se restablece la distancia con el cortejo salvaje de sátiros, comienza de nuevo la transfiguración de lo dionisíaco. Puestos entre paréntesis estéticos y entre comillas dramatúrgicas, los machos cabríos cantantes no son ya más libertinos que regresan a una primitiva fase de bestialidad; son ahora, antes bien, seres reconvertidos en médiums de una fusión con el fundamento del ser y en sujetos de un socialismo musical. El encanto se repite en un marco seguro, que protege de los riesgos del encantamiento real. Todo aparece a partir de ahora en una segunda edición –dionisianos en lugar de dionisianos, unificaciones en lugar de unificaciones, orgías en lugar de orgías. Hay que entender este movimiento de estar "en lugar de", empero, como una *sustitución beneficiosa*, es decir, no sólo como una pérdida del origen. Con este beneficio, comienza la cultura a

afirmarse como una cultura-"en-lugar-de" un estado de salvajismo. Este estar-"en lugar-de" va a convertirse en la clave secreta de todos los fenómenos civilizatorios. Sus consecuencias teóricas, relacionadas con la verdad, se mostrarán enseguida; en las dos secciones siguientes hablaré de la dramaturgia de la sustitución y de la metafísica de la apariencia.

A partir de ahora, la vieja fuerza dionisíaca puede legítimamente derramarse con nueva licencia –en lugar de la licencia– en el lecho del río de la simbolización. No sorprende que el camino a la tragedia griega vaya acompañado de "la máxima intensificación de todas las facultades simbólicas", incluso de "un desenfreno global de todas las fuerzas simbólicas" (KSA I/ 33-34). Al elevar el mundo al plano de lo simbólico, éste se convierte en algo más de lo que ya era; la sustitución es superior a lo que ha sido sustituido; lo que se ha separado del original sobrepasa al original. "Ahora, la esencia del mundo debe expresarse simbólicamente; se necesita un nuevo mundo simbólico"... Brevemente: el macho cabrío adquiere el estatuto de macho cabrío civilizado, incluso podría decirse a sí mismo, si se remonta *–a priori*, con retraso– a su situación primitiva, lo mismo que un postestructuralista: un símbolo se ha interpuesto entre mí y mi embriaguez, una lengua ha precedido a mi presencia ante mí mismo, un discurso ha enseñado a hablar a mi éxtasis –¿mas no hay que lamentar que también la lamentación sea ya discurso?

Sin embargo, la subjetividad apolínea no advierte en qué dilema ha quedado implicada a raíz del compromiso con lo dionisíaco más que cuando es demasiado tarde. En efecto, a partir de este momento, ella no puede concebirse "a partir de sí misma". Apolo pierde la ilusión de su autonomía; en sus tentativas de restablecerla en la medida de sus fuerzas, tiene que profundizar cada vez más hondamente en la comprensión de su falta de fundamento. Después de haber echado un vistazo

al abismo dionisíaco por debajo de las formas, Apolo no puede ya seguir creyendo en su racionalidad sustancial o en su autocontrol masculino. Su inicial esperanza de poder llegar a un compromiso con lo dionisíaco, bajo el cual él se mantendría inmutable, se revela como mera ilusión. Inevitablemente, Apolo se hunde en la marea de la disolución dionisíaca de la identidad. Le corroe la sospecha de que la bella apariencia del propio yo, con todo su brillante poder de abstracción y toda su luminosa plenitud racional, no sea en realidad más que una objetivación de Dionisos, el amorfo dios sufriente.[13]

¿Qué significa todo esto para un actor que, bajo la máscara de sus dos divinidades, se encuentra sobre el escenario filosófico? ¿En qué medida es esto capaz de arrojar luz sobre la estructura de su subjetividad? ¿Qué enseña esta entrada en escena a su propia experiencia? Según mi opinión, este mimo pensante es ahora capaz de reconocer que él ya no es un sujeto idéntico a sí mismo, sino una dualidad que sueña en ser capaz de poseerse como una unidad. Esta esencia dual no tiene ya la amorfa cualidad de un arrebato informulable ni el pretencioso *páthos* de quien se siente capaz de hacer-de-sí-mismo-algo-importante. Esta esencia dual indica una suerte de intranquilidad pensante –un perspicaz ir y venir de la reflexión entre la dimensión apolínea y dionisíaca de la máscara. Este ir y venir, producido por la inquietud, funda un movimiento reflexivo de sospecha crítica capaz de penetrar en todo. Cierta dinámica motriz convierte a Nietzsche en un filósofo: su ser apolíneo sospecha que, en el fondo, no es más que un "fenó-

---

[13] "El servidor [...] de Dionisos es entendido, pues, tan sólo por sus semejantes. ¡Con qué sorpresa tuvo que mirarle el griego apolíneo! Con una sorpresa que era tanto mayor cuanto que con él se mezclaba el terror de que en realidad todo aquello no le era tan extraño, más aún, de que su conciencia apolínea le ocultaba ese mundo dionisíaco sólo como un velo" (KSA I/ 34).

meno" dionisíaco; su ser dionisíaco, en cambio, se descubre a sí mismo con la penetrante clarividencia de quien recuerda su castración apolínea. No se siente más que como un simple sátiro cultural, como un macho cabrío en lugar de un macho cabrío, que ya no es capaz de creer en sí mismo, al estar obligado a comprenderse como un sustituto de su yo.

De este modo Nietzsche pone en marcha un psicodrama intelectual carente de precedentes. Con su temerario juego con la doble máscara de las divinidades, se transforma en un genio del autoconocimiento como autosospecha: de manera espontánea se convierte en psicólogo; se convierte en el primer filósofo que es psicólogo *en tanto* filósofo. El desempeño de su papel arcaizante le lleva a este camino. Nietzsche se encuentra siempre en una posición frente a sí mismo en la que deviene un fenómeno transparente. Como Dionisos, Nietzsche no cree en sí mismo, puesto que ha tenido que sacrificar su parte inferior salvaje bajo el compromiso apolíneo. Como Apolo, tampoco cree en sí mismo, ya que sospecha que no es sino un velo puesto ante lo dionisíaco. En busca de sí mismo, el yo del pensador en escena oscila, con una capacidad reflexiva sensacional, entre el ir y venir de las mitades congeladas de su máscara. Se expone a una sospecha circular total frente a sí mismo –que, con el tiempo, se intensificará en una sospecha frente a todas las "verdades" y equivalentes–, pero que, al mismo tiempo, se alza como un elogio de la autonomía de la apariencia y de la opacidad divina del ámbito fenoménico. Sea cual sea la posición que el yo ocupe, sea cual sea la "representación" que guste de ofrecer de sí mismo, siempre sentirá que le falta el otro lado, el aspecto sustituido.

En el marco de este errante ir y venir de profundas consecuencias cognoscitivas entre el enmascaramiento y el desenmascaramiento, aparece, con un tipo de lógica dramática impresionante, el tercer rostro de Nietzsche: el Nietzsche "filósofo",

el psicólogo, el crítico del conocimiento, el pensador bailarín, el maestro del disimulo afirmativo. Con este tercer rostro, Nietzsche empieza a acercarse peligrosamente al programa "llega a ser lo que tú eres" –peligroso, habida cuenta de que esta máscara, con su engañoso optimismo, podría inducir a Narciso a precipitarse en su propio reflejo. El peligro que parte de esta imagen afecta siempre al ser apasionadamente deseante en su lado más débil: el hecho de que éste pretenda "en realidad" lo que sólo se puede tener en una imagen –bajo la forma imaginaria de la representación. Dionisos nunca se deja poseer; todo lo que se pueda poseer, no es Dionisos. De ahí el gran peligro para Nietzsche: querer *encarnarse* en Dionisos, para, al menos, poseerlo en su forma encarnada.[13]

Al partir de su teoría de la duplicidad de las fuerzas artísticas, Nietzsche se erige como virtuoso en el arte de una autorreflexión inquieta, que no cree en sus observaciones: y no cree en ellas no porque ella reniegue de sí misma o porque haya propiciado la realización de una "crítica total de la razón", sino porque el yo de esta reflexión está de tal modo constituido que siempre le falta necesariamente lo que podría proporcionarle la fe en sí mismo. El pensamiento dramático nietzscheano está a punto de descubrir que la autorreflexión y la identidad –en el sentido de una vivencia unitaria capaz de conducir a la calma– no *pueden* en general coincidir al mismo tiempo. Sea como Apolo o como Dionisos, el sujeto nombrado, identificado y enmascarado no puede nunca creer haber llegado al fundamento de su identidad. Pues tan pronto se *vea* a sí mismo, este sujeto ya se ha percibido a sí mismo también como

---

[13] Al final de la cuarta sección, hago algunas observaciones sobre la problemática psicótica de la encarnación en el "acto final" zaratustriano de Nietzsche.

algo incapaz de tranquilizarse, ya que le falta la mejor parte de sí mismo, lo otro.

De este modo, la experiencia teatral del yo nietzscheano pone en marcha un perfecto sistema de autodesengaños. Todo lo que, en el escenario, siempre dice "yo" no será más que un yo representado simbólicamente, una creación artística apolínea, que tenemos delante nuestro como un velo para no perecer a causa de la plena verdad.

"Solitario, tú recorres el camino que te lleva a ti mismo! Y tu camino pasa al lado tuyo y de tus siete demonios!"

(Los discursos de Zaratustra, "Del camino del creador").

Quien busca un camino hacia sí mismo, sueña con alcanzar un estado en el que sea capaz de soportarse. De ahí que ninguna búsqueda del verdadero yo sea simplemente teórica; esta búsqueda nace de la aspiración de lo viviente a una "verdad" que vuelva soportable la vida insoportable. En el marco de estas preguntas radicales cesa toda teoría –y desemboca en un arte de vivir o continúa siendo lo que era: síntoma de una vida mutilada. La idea de que el verdadero yo es algo que puede ser objeto de búsqueda proviene inmediatamente del sufrimiento causado por el verdadero yo. Sólo lo que se hace daño a sí mismo, comienza a buscarse –invadido por la nostalgia de un yo mejor, que sería verdadero, porque habría dejado de sufrir por su causa. Llega, por consiguiente, a "uno mismo" sólo quien quiere escaparse de sí; es el deseo de escapar el que indica directamente la dirección del camino que emprende la busca del yo. Buscarse significa, ante todo: tener la voluntad

de un camino; mas, originariamente, la dirección de este camino no puede ser otra cosa que el camino fuera de uno mismo.

Emprender este camino proporciona al viajero la ocasión de volver a encontrarse con su sombra. En su marcha, el viajero comienza también a descubrir lo que lleva consigo aun cuando crea haberlo abandonado todo. El verdadero yo sigue los talones al que ha partido. Pero sólo cuando el viajero se reconoce como su carga más pesada, puede cumplirse en él la "dialéctica del camino". A causa de las fatigas de la huida, aunque también a causa de los estímulos que acompañan a todo éxodo decisivo, crece su fuerza para reconocer y soportar aquello que no quería reconocer ni soportar al marcharse: su insoportable yo. Sólo en el camino se muestra lo difícil que es para el viajero desembarazarse de lo que ha puesto en el camino. Cuanto más apasionada es la huida que busca, más vehemente es la representación de la que no logra desembarazarse. Mas sólo la búsqueda desesperada de su propia pasión alcanza el punto decisivo en el que la búsqueda se convierte en algo tan insoportable como lo que se pone en camino. Entonces la tortuosa búsqueda llega a su crisis al comprender que lo que busca es inaccesible. El buscador tiene que consumirse lentamente cuando siente que nada le salvará de sí mismo. Queda enredado en el dilema de tener que elegir entre lo insoportable y lo imposible. Sólo en el fuego de la decepción pueden las últimas ilusiones quedar reducidas a cenizas. Al despedirse de lo buscado, la búsqueda cumple su objetivo y el camino desemboca, en un giro trágico, en el dolor, un dolor en el que al principio sólo importaba ese gran "¡lejos de aquí!". *Partir, c'est mourir un peu*: así comienzan todos los caminos. Ahora bien, *arriver, c'est mourir entièrement*.

El autoconocimiento, encomendado al camino de la experiencia, tiene, por tanto, la estructura de un círculo negativo

que regresa a sus inicios –es decir, a su dolor y a su "amor"– a través del rechazo gradual de las ideas que han sido objeto de desengaño y de la reducción a cenizas de las imágenes de búsqueda de la felicidad. Algo –dicho sea de paso– muy distinto del círculo positivo de la reflexión narcisista, en donde un espíritu aparentemente sustancial se pierde y se vuelve a encontrar de manera idéntica para, finalmente, llevar a cabo un jubiloso baile alrededor del becerro de oro del yo-me-poseo-a-mí-mismo.

Llamo *círculo psiconáutico* a esta singular estructura negativa de autoconocimiento. La aventura teatral teórico-cognoscitiva nietzscheana tiene una relación esencial con él. El destino personal y filosófico de Nietzsche en gran medida depende, según creo, de saber si puede culminar esta tarea de quemar imágenes y de si es capaz de llevar a cabo su búsqueda de sí en una buena negatividad y en ausencia de representaciones. El riesgo de toda búsqueda desenfrenada es extraordinario: puede ocurrir fácilmente que el buscador quede a medio camino adherido a un espejismo de su yo, anunciando, demente y extasiado, que esto era lo buscado: *Ecce Homo*. Sólo la crisis mostrará si el buscador se va a arrojar a un simple espejismo, a fin de perecer a causa de su encarnación, o si él conservará la opción de apartarse del espejo, a fin de hacerse cargo de su vida como un hallazgo libre de imágenes.

El drama de Nietzsche, sin embargo, dista mucho de haber llegado a su fin en esta crisis. El autor todavía sigue ampliando el escenario para su papel más importante, poniendo al descubierto su antiguo fundamento y determinando con exactitud las máscaras de los actores. ¡Seamos testigos de lo que sigue proponiendo Nietzsche sobre su escenario helenístico psicodramático!

Al contrario de lo esperado aquí no aparece–tras el *intermezzo* crítico de la época de las *Consideraciones intempesti-*

vas–, ningún héroe disfrazado con traje clásico, ningún tenor wagneriano trasladado a la antigüedad, ni siquiera un héroe de la familia de Edipo, de Sigfrido, de Heracles y de Prometeo trasladado a la modernidad. Observamos una figura no vista anteriormente que apenas parece mantener relación creíble con el escenario trágico. Lo que aquí se presenta es una especie de Leporello[15] teórico, un espíritu libre e ilustrado del escenario, que tal vez pueda recordar a las figuras filosóficas sobre las tablas del siglo dieciocho, como, tal vez, el Fígaro de las obras de Beaumarchais, o, incluso más aún, al Don Alfonso del *Così fan tutte* de Mozart, quien, con su elegante cinismo [*Zynismus*], ya consideraba a la verdad como una mujer y a la mujer como una síntesis de pozo sin fondo y cosa en sí.

En la tercera figura de su auto-objetivación Nietzsche se revela *prima facie* bajo caminos antidionisíacos. Como ya se ha indicado, de su propia experiencia de sí bajo la doble naturaleza de lo apolíneo y de lo dionisíaco nace una actividad crítica aparentemente bastante alejada de las representaciones mitológicas de la primera escena. Ahora Nietzsche entra en escena bajo la máscara de especialista filosófico en los abismos –alias experto en mujeres– a quien, bajo la máscara del *grand seigneur* libre de ilusiones, nada humano o inhumano es ajeno; habla así maliciosa y valientemente de las mentiras de las cosas grandes y de los abismos de las pequeñas; representa el papel de virtuoso de la sospecha crítico-cultural; posa como demoledor libertino de los valores ideales y como un psicólogo positivista que, ahíto de su propia profundidad, se divierte tomando prestado de los británicos cierta dosis de planura, y de los franceses, un pellizco de infame mundanidad. ¿Habría Nietzsche, por lo tanto, dado por completo la espalda a su inspiración antigua y wagneriana? A decir verdad, él se declara en

[15] Alusión al *Don Juan* de Mozart. (N. T.)

este periodo intermedio de escritura psicocrítica abiertamente partidario de toda energía de resistencia apolínea. Parece como si el racionalista que vive en él se defendiera contra la subversión promovida por corrientes dionisíacas.

Mas para comprender la conexión psicodramática del enmascaramiento, hay que observar, detrás de esta tercera máscara extrema, apolínea, negativista, una cuarta, la máscara de la profecía dionisíaca: Zaratustra, quien, elevado a las altas cumbres, cantará alegremente sobre el escenario como tenor heroico del inmoralismo lo que había entonado su predecesor psicológico sólo en aforismos, a punzadas, en miniatura y como en un pequeño teatro intelectual. Es preciso comprender, pues, que las máscaras que se encuentran en tercer y cuarto lugar –aquí el científico jovial, allá el profeta inmoralista– no representan, en lo esencial, más que los desarrollos de la doble máscara apolíneo-dionisíaca, bajo la que había empezado la entrada de Nietzsche en la escena literaria. El antagonismo entre estas dos fuerzas artísticas anímicas sigue siendo tan válido como su complicidad –con la diferencia de que Nietzsche pone ahora *en movimiento* lo que originariamente se había presentado en una simetría estática y en una dialéctica congelada. En su proceso intelectual, la polaridad comienza a oscilar entre los extremos –prescindiendo de todas las tentativa de control apolíneo; es en esa oscilación donde gana amplitud aquello que principalmente había sido presentado como una fuerza dominada y paralizada: lo dionisíaco.

Todo esto no es sino otro modo de expresar lo cerca que se encuentra el Nietzsche del periodo intermedio, el de *La ciencia jovial* y el del desmontaje de los grandes valores, del Nietzsche tardío, del ditirámbico profético. El espíritu libre y "cínico" demoledor de todos los valores existentes –un Apolo que se ha vuelto malicioso– sigue siendo el más estrecho cómplice de Zaratustra, ese Dionisos convertido en un ser inmoral.

En sus ejercicios crítico-cognoscitivos, esta perspicaz psicología teatral declama el recitado, del que el propio anuncio de Zaratustra proporciona el aria.

Ya en la composición de *El nacimiento de la tragedia* Nietzsche había colocado los cimientos para su siguiente paso; ya bajo la doble reciprocidad de las dos divinidades subyacía la materia explosiva filosófica del futuro. La época de las ideas ha llegado a su fin; es hora de la época de la energética.[16] La duda radical ya no reenvía, como sucedía en Descartes, a un fundamento inmutable, sino que desemboca en el artificio de una reflexión carente de suelo y en el libre juego del poder de dudar. La duda ya no puede seguir refugiándose en la certeza de la idea.

Nietzsche avanza irresistiblemente tras la estela de estas intuiciones y presentimientos. Descubre que, en su marcha a través del círculo psiconáutico, se precisa necesariamente un tipo de trabajo de negación tan doloroso como estimulante. Sus dioses viven un crepúsculo del que no se recuperarán ya –las veneraciones van perdiendo terreno, jirones multicolores caen de los ideales y dejan al desnudo lo que ya sólo merece ser objeto de risa. Wagner caerá bajo sospecha hasta el punto de no ser ensalzado más; Schopenhauer pasa a un segundo pla-

[16] Por ahora parece inevitable que, al abandonar el vocabulario de la vieja metafísica europea, haya que recurrir a conceptos cuyas connotaciones groseramente fisicalistas o cuyos rasgos vitalistas pasados de moda no escapan a la atención de nadie. Esto sucede también aquí *faute de mieux* suponiendo que sea posible utilizar de nuevo palabras viejas y inapropiadas *sensu stricto*. De lo que se trata aquí es de integrar en los antiguos conceptos fisicalistas de energía un suplemento relacionado con la forma, la estructura y la información, esto es, de incluir ahora en un concepto de materia, de proceso y de texto de tipo postmetafísico lo que tradicionalmente ha pertenecido a la dimensión espiritual del dualismo metafísico.

no; la filología antigua acaba, finalmente, siendo causa de disgusto; los valores de la reciente actualidad alemana sólo despiertan oposición y desprecio. El tiempo del dejarse engañar por medio de este tipo de valores camina irrevocablemente a su fin. El buscador ejemplar emprende la destrucción pieza a pieza del sistema de valores, del mundo de imágenes, del panteón de las metas supremas, bajo cuya autoridad había comenzado su éxodo. Retrospectivamente dice Nietzsche acerca de esto:

> "Es la guerra, pero la guerra sin pólvora y sin humo, sin actitudes bélicas, sin *páthos* ni miembros dislocados –todo esto no sería sino «idealismo». Un error tras otro va quedando congelado, el ideal no queda refutado –sino *congelado*... Aquí, por ejemplo, se congela «el genio»; un *rincón* más allá se congela «el santo»; bajo un grueso témpano de hielo se congela «el héroe», al final se congela «la fe», la llamada «convicción», también se enfría significativamente la compasión –en todos los lugares se congela la «cosa en sí»" (KSA VI, 323).

No cabe expresar mejor lo que significa adentrarse en la fase del desengaño activo. No obstante, la reflexión nietzscheana permanece demasiado alerta ante todo posible acomodamiento para caer en el fácil triunfalismo de la negación. Pronto surge en su horizonte el problema decisivo: cuando se derriban los ideales, ¿qué sucede con la fuerza que ha impulsado estos ideales? Después de dejar de mentirse a uno mismo, persiste la pregunta: ¿qué sucede con el impulso que nos dejó engañados y nos permitió mentir? El pensamiento nietzscheano se adentra en un horizonte al que corresponde una termodinámica de la ilusión; se orienta, por así decirlo, según un "principio de conservación de la energía creadora de ilusiones". Se derrumban los ídolos, pero la fuerza que idolatra permanece

constante; los ideales se congelan, pero el ardor que idealiza sigue errando sin objeto y ávido; ha finalizado la situación de estar engañado, pero los depósitos de los que se nutre la acción de mentir, no están agotados.

Con este giro, Nietzsche comienza a ser un pensador de impredecibles consecuencias a largo plazo. Ahora resulta evidente porqué, al lado de la crítica nietzscheana, todas las restantes formas de crítica ideológica resultan miopes y revelan una falta de lucidez autocrítica casi vergonzosa. En cierto modo, su realismo piensa, por así decirlo, por delante de toda una época. Ya en su juego con las antiguas máscaras divinas, Nietzsche había comenzado a entrever el abismo surgido de la inquietante duda del yo, en la que surge el fenómeno de la inconsistencia principal del sujeto reflexivo. Lo que él gana con ello es algo tan preocupante como irrisorio: la comprensión de que la mentira es existencialmente irremediable. ¿Puede uno imaginarse lo que será de la filosofía si esta idea es válida? ¡En cierto modo, uno *no* es capaz de imaginárselo!

La constricción a la mentira se funda en la naturaleza de la propia verdad: esto es lo que se atreve a afirmar el joven Nietzsche, con la espontánea disposición del genio íntegro a la adhesión –aunque también con la resuelta sensibilidad de un hombre que considera como una distinción ser discípulo de un espíritu tan eminente como Schopenhauer. Ahora bien, ¿qué puede ser una verdad cuya naturaleza consiste en hacernos mentir? Nietzsche lo expresa citando libremente a Schopenhauer: la verdad reside en el dolor primordial que el hecho de la individuación inflige sobre toda vida. Ciertamente, utilizar la expresión de dolor primordial en singular es paradójico, puesto que existen tantos centros de dolor primordial como individualidades. Estar condenado a la individualidad representa el dolor de los dolores, y, al mismo tiempo, para los sujetos hu-

manos, la verdad de las verdades. Mas si la verdad significa el dolor primordial para el individuo "arrojado" [*Geworfenheit*] a la existencia [*Dasein*], entonces es inherente a su íntima naturaleza significar para nosotros lo insoportable. De ahí que nosotros en absoluto seamos capaces de querer conocer la verdad –y si sospechamos en general algo de ella, en su inmediatez, sólo lo hacemos en virtud de las circunstancias, porque el velo de los disimulos y representaciones, que usualmente oculta, se levanta ocasionalmente, como por una desgracia–, de forma que nosotros, abrasados por el dolor, comprendemos de repente más de lo que es bueno para nosotros.

Mas esto significa que las formas conocidas de la "búsqueda de la verdad", particularmente las de los filósofos, los metafísicos y los religiosos, no son, a lo sumo, más que mentiras organizadas que se han vuelto respetables –tentativas institucionalizadas de huida, que han sabido disfrazarse bajo las diligentes máscaras de la voluntad de conocimiento. Lo que hasta ahora pretendía ser un camino a la verdad, no ha sido en realidad más que un único camino: ¡el camino para apartarse de ella! ¡Un camino para huir de lo insoportable hacia la provisional dimensión soportable de alivios, seguridades, consuelos y trasmundos! Después de Nietzsche apenas se puede pasar por alto que una gran parte de la filosofía hasta ahora no ha sido mucho más que un encubrimiento ontológico. Con todo su *páthos* de fidelidad a la verdad, ella incurre en la traición, tan necesaria como miserable, de la verdad insoportable a favor de un optimismo metafísico o de unas fantasías de liberación que alzan su vista al más allá.

Pero si la verdad no es algo que haya que buscar, sino, en tanto terrible, *precede* a toda llamada "búsqueda" de la misma, la sinceridad intelectual es conducida a una situación inesperada: la verdad deja ya de revelarse –si alguna vez lo hace en general– al buscador y al investigador, que son, en efecto, los

que quieren evitarla, sino al que manifiesta el desasimiento [*Gelassenheit*] y el coraje suficiente para *no* buscarla. Sin duda aquí –en qué medida sea capaz de lograrse este coraje y desasimiento– reside su secreto; y puede muy bien pensarse que éste siempre se mantendrá alejado de la búsqueda de la verdad en la medida que sea necesario para la búsqueda de desasimiento y coraje, condiciones de la existencia de una conciencia no-buscadora. Quien no busca la verdad, tiene que ser capaz de soportarla. Por esta razón, todos los problemas de la verdad desembocan, finalmente, en la cuestión de saber cómo soportar lo insoportable; tal vez ésta sea la razón de por qué, en definitiva, no existe para la verdad en sentido existencial ningún método; en un laberinto no se buscan conocimientos seguros, sino simplemente la salida.

No es lícito, por tanto, tildar sin más las insistentes exhortaciones nietzscheanas al heroísmo, a la valentía y a la sabiduría trágica de pomposas auto-estilizaciones y de manierismo viril, aun cuanto también mucho de ello esté presente aparentemente. La valentía constituye un punto esencial de la ilustración nietzscheana, porque, según él, ésta ha dejado de ser el juego del buscar y del encontrar para pasar a ser una experimentación y una actitud de firmeza en la medida de lo posible ante la cercanía de una verdad terrible. De ahí que, para Nietzsche, todo aquel que pretenda hablar de la verdad sin comillas tendrá que acreditarse como alguien no-buscador, no-fugitivo, no-metafísico.

Con el reconocimiento del dolor primordial como fundamento de todos los fundamentos, el temprano pensamiento nietzscheano se sitúa bajo un signo trágico, teatral y psicológico. Si por la verdad cabe entender algo insoportable, el conocimiento de la verdad no puede ser definido pura y simplemente como una manera de soportar lo insoportable. Es más, lo propiamente insoportable es lo que nos obliga, bajo cualquier

circunstancia, a mantener una distancia infranqueable con ello. De ahí que la verdad sobre la terrible verdad sea ésta: que nosotros tenemos que tenerla siempre en falta –o más aún: que nosotros no podemos tener ni siquiera la voluntad sincera de reconocerla en su presencia bruta, sin paliativos. Porque nosotros únicamente podemos querer lo que es aún soportable. Por esta razón, tener conocimiento de la verdad significa también, según Nietzsche, estar siempre situado en una distancia protectora frente a lo insoportable.

Distancia –he aquí la palabra clave de la nueva teoría trágica del conocimiento, después de que la antigua teoría optimista estuviera siempre ligada a la unidad. ¡Cuántos filósofos, buscadores, soñadores siguen hablando de la identidad y de la unidad! Los pensadores del futuro –los psicólogos– lo saben mejor; su tema es la distancia, la dualidad, la diferencia. Quien sabe de distancias, ha llegado a familiarizarse con la óptica de una psicología filosófica. Ciertamente, el psicólogo también sabe que él soportaría toda la verdad tan poco como cualquier otro, pero a través de este conocimiento obtiene un punto de orientación: desde estas coordenadas puede hacer referencia al teatro general de la autoilusión y al juego mentiroso de la vida. A decir verdad, el psicólogo sabe reconocer que todo es únicamente teatro; mas gracias a su vínculo personal con el teórico trágico del conocimiento, también sabe que sería absurdo querer cerrar este teatro en el nombre de la verdad. Cabe decir que la terrible verdad es la madre del teatro. A tenor de su naturaleza, mantenemos una distancia insuperable ante ella –una distancia que define de un modo tan radical nuestro cotidiano ser-en-el-mundo que no nos permite, incluso con la mejor voluntad de verdad, tomar distancia de esta situación de estar distanciado. Por regla general, no se sobrevive a la supresión final de la distancia existente entre nosotros y la realidad irrepresentable de esta verdad terrible. El aserto nietz-

scheano "tenemos el arte para no perecer por causa de la verdad" puede interpretarse también de esta forma: mantenemos una distancia con la verdad, con objeto de no tener que poseerla inmediatamente; dicho al estilo ontológico: el arte –la vieja hacedora de velos– nos tiene a nosotros para protegernos de poseer la verdad.

No cabe ninguna duda de que, bajo la máscara del crítico del conocimiento, Nietzsche proporciona una inédita entrada en escena sobre el escenario filosófico. ¿Comprendemos ahora por qué este planteamiento ha dejado de ser ya filología y por qué tampoco lo fue nunca? ¿Reconocemos cómo, por medio de esta acción filosófica, se adopta una figura de rasgos nuevos y de consecuencias impredecibles? ¿La novedad de una verdad que no es sino la mentirosa más antigua, cuya riqueza inventiva es inagotable, en la medida que la propia vida cuida de que lo insoportable alcance la orilla de lo soportable en el teatro mentiroso de las invenciones e investigaciones? ¿Somos capaces de calibrar qué consecuencias tendrá la idea de distancia? Porque si ella es válida, nuestra posición ante la verdad –independientemente de todo lo que podamos imaginar sobre el buscar y el encontrar– es la de evitar lo inevitable y la propia de una distancia no distanciable. Mas si la terrible verdad nos mantiene siempre a distancia de ella, jamás podemos sencillamente "tenerla". Por mucho que digamos acerca de ella –, ella ya no estará ya más "ahí", en lo que ha sido dicho. No podemos por tanto sucumbir más a la ilusión de que es posible un estado libre de ilusiones. Estamos condenados a fingir por la propia verdad. La ilusión sería para nosotros el modo más adecuado de comportarnos ante la terrible verdad. Nosotros sólo tendríamos la verdad en la medida que fuese evitada en la medida de lo posible.

Todo esto tendrá consecuencias inimaginables. Pues para nosotros, a partir de ahora, la completa enunciación de la verdad

se ha convertido en una quimera. Ciertamente, la terrible verdad precede a todo enunciado; pero esta preexistencia no significa que lo que precede se pueda "expresar" o representar en lo que es posterior –algo así como la idea en el símbolo o el objeto en el signo. La terrible verdad *no* se encuentra ya presente en todo lo que nosotros expresamos o representamos; ella no es lo que garantiza el valor de verdad de los enunciados particulares. Podría formularse así: desde este momento, los enunciados son, en cierta medida, únicos. Las representaciones son abandonadas por lo que ellas pretenden representar –la verdad– y se tienen que apoyar en sí mismas sin la confirmación de una última instancia. La "verdad total" no desempeña ya ningún papel. Ya ha dejado de estar ahí, en sus representaciones. De este modo, los signos se apoyan únicamente en sus relaciones internas, su sistemática, su gramática, su propio "mundo".

Aquí tiene lugar la catástrofe: los signos son dejados de lado por la verdad "total"; una amarga pero, al mismo tiempo, estimulante catástrofe. El primero en llevar afirmativamente las posibilidades y riesgos de este ambivalente desastre sobre el escenario se llamará Zaratustra. No es ninguna casualidad que este heraldo del inmoralismo sea al mismo tiempo el nuevo descubridor del discurso profético. *Así habló Zaratustra* significa, según mi opinión, un experimento hasta ahora no consumado sobre la posibilidad del teatro después del fin de la "representación" de la verdad en el teatro; supone la primera hipótesis sobre las posibilidades del juego absoluto bajo la forma de una pura autoenunciación sin protección; esta obra encarna el tránsito del juego representado al presentado, así como un entrenamiento en la semántica del abandono de Dios –es decir, en un lenguaje en ausencia de la "verdad". Cuando toma la palabra Zaratustra, lo hace en un tono traducido a música hablada, que en su sonido lleva a cabo un vehemente ajus-

te de cuentas con todo lo que podría obstaculizar la resonancia de su voz. Es, por así decirlo, nihilismo convertido en música o melodía convertida en inmoralismo, melodía que no permite a ninguna autoridad del mundo autorizar o prohibir su modo de sonar y que no se somete –apoyada sobre el pequeño absoluto de la realidad de su resonancia– a ninguna norma extraña o exterior. La canción de Zaratustra –o, lo que es lo mismo, las temerarias autoescenificaciones del desenfreno dionisíaco– prorrumpe sobre el escenario como una desprotegida autoafirmación de un lenguaje. El hecho de que Nietzsche se comporte además como Anticristo y que se presente como el redentor de la moral –esto es, la quintaesencia de todas las mentiras sufridas– no se ve a esta luz como expresión de una sobreestimación desmedida, sino que obedece a una lógica rigurosa que exige un nuevo tipo de arte y una nueva comprensión de la verdad. Pues para poder mostrarse autoafirmativamente tal como es o quiere ser, el frenético y no protegido intérprete de sí tiene que derribar lo que hasta ahora se llamaba cultura, esto es, todo el sistema de valores altruistas y dualistas, con toda su venenosa carga de inhibiciones, autoreificaciones y de constricciones a la autonegación.

Aquí hay que hacer necesariamente una aclaración: si lo que Nietzsche dice acerca de la verdad es cierto, habría realmente dos verdades –una terrible, que, en virtud de su carácter insoportable, nos rechaza lejos; y una verdad soportable, que nos cerca como una apariencia necesaria y como benefactora de vida. En tanto necesaria, esta apariencia adquiere una extraña dignidad ontológica y una consistencia, que, aunque conserva, ciertamente, una última transparencia que deja entrever cosas graves inconcebibles, no queda reducida a esta transparencia. La apariencia es, pues, irreducible a la verdad y, por tanto, no es ya, de ningún modo, como era en toda la tradición metafí-

sica, la "apariencia" de una "esencia" –aunque también ahora lo que es insoportable sigue precediendo al mundo de la apariencia soportable. Sin embargo, esto no menoscaba la persistencia de lo soportable. La apariencia se convertirá posteriormente en autónoma y necesaria *a posteriori*. ¿qué más necesitaría para florecer?

Es ahora cuando se hace patente lo que había surgido en *El nacimiento de la tragedia* desde un punto de vista filosófico. Aquel que no lo haya descifrado ya en las precoces y pesadas argumentaciones de Nietzsche acerca de la esencia del coro, quedará impresionado verdaderamente ante el posterior desarrollo del motivo. Pues ya el coro arcaico –esa masa sonora extasiada que no representa más a Dionisos, puesto que *es* el mismo Dionisos– quería indicar lo que en los desarrollos artístico-metafísicos de Nietzsche, y particularmente en la presentación de *Zaratustra*, se muestra expresa y afirmativamente: ¡al infierno con las significaciones profundas! ¡Al diablo con las verdades superiores! ¡Abajo con la preexistencia del sentido con respecto a la expresión! ¡Viva el nombre! ¡Viva el ruido y el humo![17] ¡Viva el sonido y la imagen! ¡Viva la apariencia, el símbolo autónomo, el espectáculo absoluto! Los significados, las verdades, los abismos, los dioses –a partir de ahora, son ellos los que tienen que preocuparse de sí mismos –han dejado ya de importarnos, porque todo lo que nos debe importar tiene que ser apariencia –lo soportable, aspecto, representación, la imagen, sonido, cuerpo, excitación, gesto, gusto.

---

[17] Sloterdijk alude aquí irónicamente a los versos del *Fausto* de Goethe: "Ich habe keinen Namen dafür! Gefühl ist alles; Name ist Schall und Rauch, Umnebelnd Himmelsglut" ("¡Para ello no tengo nombre! El sentimiento es todo. El nombre no es más que el ruido y el humo que ofuscan la lumbre del cielo") (N. T)

Efectivamente, basta con abrir los ojos. ¿Dónde están las verdades insoportables? En este momento, nos separa de ellas una distancia benefactora de vida, y si miramos justo ante nosotros y escuchamos atentamente el presente, veremos y oiremos la presencia corpórea de la apariencia en su relativo carácter soportable –y tanto más si el arte acontece ante nuestra presencia, si cantan los coros o si Zaratustra hace sonar su música hablada: "desde una infinita plenitud de luz y desde una infinita profunda dicha cae gota a gota, palabra a palabra –una tierna lentitud es el *tempo* de estos discursos". Aquí no florece simplemente un mundo soportable, sino un sorprendente mundo intermedio de tonos y de superficies, cuya presencia oculta el abismo de la verdad terrible. Se trata simplemente de demorarse apasionadamente en el juego de los signos y de los sentidos, y de no hundirse intentando representarse algo ausente, como continuamente hacen los teóricos y los débiles de espíritu. Si las cosas son lo que parecen, esto es, si la misma primera verdad del dolor primordial funda un mundo de dobles verdades soportables, nos podemos mantener durante tanto tiempo en las segundas como consigamos no pensar "en ellas" y no escapar de la percepción lúcida a la representación. Según esto, no podemos recordar, ni siquiera abstractamente, el dolor primordial ni anticipar representativamente su retorno. Lo que fue y lo que regresa tiene que preocuparse de sí en su momento. Mas quien no intenta llevar el dolor del nacimiento ni el de la muerte a la representación y así deja descansar lo insoportable y lo irrepresentable, éste puede descubrir ante sí, sin dificultades, el mundo intermedio de la presencia sensible. Es en éste y sólo en este mundo mediador o intermedio –Nietzsche utiliza esta expresión en *El nacimiento de la tragedia* para la esfera olímpica– donde se cumple el habitual destino humano; sin embargo, en el mundo intermedio lo penúltimo es lo último y lo provisional, definitivo. Este mundo vive de que

los hombres acepten lo perecedero como si fuera el estado último. Mas la flor del mundo intermedio es el arte que, en momentos excelsos, se puede elevar al rango de lo trágico; ese arte, por tanto, es él mismo, la filosofía suprema. En él el aparecer propio de la apariencia se vuelve reflexivo y, en una altura de vértigo, se revela como mentira feliz y como engaño verídico. Nada se encuentra más cerca de la verdad que cuando lo bello, incluso como lo frágilmente soportable, se ubica ante el fundamento de lo insoportable. "Si la filosofía es arte...", entonces significa –parafraseando una tesis de Heidegger–, el arte de la existencia soportable: ser capaz de mantenerse fuera, en lo insoportable.

De este modo, la observación de uno mismo en el juego estético se convierte en uno de los puntos cruciales de la percepción filosófica de Nietzsche. El fenómeno del arte, en tanto representa la actividad despierta de la energía mentirosa, creadora, fingidora, ofrece una posibilidad atrayente a la auto-objetivación de una vida, que permanece bajo la constricción a la búsqueda. Pues, aunque para los individuos con profundas heridas y de gran vehemencia no haya posibilidades de aceptarse en una definida figura del ensimismamiento y de tranquilizarse con una máscara determinada, ellos serán, al menos, siempre libres de hacer el esfuerzo de una experiencia estética consigo mismos y decirse: en la medida que pueda expresarme como artista, puedo hacerla pasar por mi verdad –por mucho que ella también pueda pronto ser olvidada y superada; ya no necesito dudar de aquello que, al menos, ha surgido del tempestuoso curso tomado por mi autoproducción; incluso si fuera verdad que yo, como toda vida individualizada, no soy más que la caída de lo insoportable a lo insoportable –aquí, en este momento de la caída, yo me soporto a mí mismo lo mejor que puedo, estoy cerca de mí y no tengo que seguir socavando con dudas mi ser real como máscara despierta. *Fingo ergo sum.*

De ahí que hasta la más inestable autoproducción se inserte en el mundo de una vez por todas como un fragmento de apariencia real. Gracias a esta autoproducción, el sujeto estético obtiene, por medio del torbellino de la duda de sí, un primer –tal vez el único– gusto previo de una existencia irreducible superior a toda penetración intelectual. Aquí hay algo que se puede ver, que se puede mostrar; incluso que se puede –por decirlo prácticamente de un modo empírico, en defensa suya– aceptarse a sí misma y validarse. El mundo podría, pues, dirigirse a su ocaso, sin que surgiera duda alguna de que la simple percepción de sí llama al artista en el momento de su esfuerzo creador: "¡ése soy yo!"; "¡esto me ocurrió a mí!"; "para conseguir este efecto, se me necesitaba como médium"; "aunque como obra de arte no valga mucho, todo lo que habla aquí, habla a través de mí"; "aunque sea efímero, mi carácter efímero se suprime en lo que, a través de mi participación en un acontecer artístico, llega a ser real".

En lo que concierne a Nietzsche, el movimiento de su autoconciencia está efectivamente unido al brillante recorrido de su gran esfuerzo literario. Objetivándose a sí mismo –máscara tras máscara–, él comienza a ejercer sobre sí mismo un estímulo poderoso de seducción –como si quisiera persuadirse a sí mismo y explicarse, en suma, como alguien que ya se ha encontrado. Después de todo, lo que le observa sin cesar desde el espejo ya no es ningún filólogo de pequeña talla, o un venerador espiritualmente dependiente de Schopenhauer y de Wagner, sino la imagen de un hombre que creía tener motivos para considerarse un genio y un destino filosófico. El autor de *La ciencia jovial*, el creador del *Zaratustra*, el primer psicólogo de su tiempo, el encargado de transmutar todos los valores... –¡ciertamente, no era nada despreciable lo que Nietzsche tenía delante suyo como su yo objetivado! Ahora bien, ¿qué es

lo que le seduce, cual Narciso, a abalanzarse sobre su imagen, a fin de ahogarse en sí mismo?

No cabe duda de que este temerario intérprete de sí mismo también conserva la posibilidad, incluso cuando alcanza las más peligrosas cimas en su interpretación del yo, de despojarse de sus máscaras y dejarlas descansar como rostros efímeros, es decir, como encarnaciones transitorias de un cierto potencial. No existe *a priori* ninguna búsqueda programada para huir del dolor a la locura –siempre y cuando el actor pensante comprenda su propio papel como tal y aproveche suficientemente lo que la vida promete en lo que respecta a cosas soportables. De esta manera, él podría culminar su círculo psiconáutico y quemar detrás de sí los últimos y mortales espejismos de la encarnación de Dios. Efectivamente, en su periodo posterior al *Zaratustra*, cuando la presión de su sufrimiento era menor, Nietzsche a menudo no se encontraba muy lejos de alcanzar una tranquilidad libre de imágenes; al menos hasta que, finalmente, las imágenes terminaban inundándole y asolándole.

Con todo ello, nuestra meditación dramática acerca de las transformaciones de Nietzsche alcanza su punto crítico. ¿Cuál sería la máscara que quedaría disponible al pensador en el escenario después de haberse representado, hasta llegar a los límites de lo que puede ser encarnado, en la tortuosa y grandiosa figura de Zaratustra? ¿Dónde podría encontrar los gestos posibles para esta ligereza juguetona después del *Zaratustra*? ¿Cómo podría superar su imposible exhibición profética a través de una quinta mascarada y mantener aún viable la tentativa de encarnar a Dionisos de manera inmoral? ¿No queda, después de tal descarga teatral, simplemente, un mentís –sea como huida a la locura, sea como reclusión en el silencio, sea como metamorfosis en un bufón sabio? Con su precisión característica, Nietzsche definía así su experiencia del yo en esa complicada posición como Zaratustra: retirado de la escena, sin un nuevo papel:

> "Prescindiendo de estas obras de diez días (Peter Sloterdijk se refiere aquí a los días entusiastas de las anotaciones acerca del *Zaratustra*), los años del *Zaratustra* y sobre todo los *siguientes* representaron un penoso estado sin parangón posible. Se paga caro el ser inmortal: se muere a causa de ello varias veces durante la vida. –Hay algo que yo denomino la *rancune* [rencor] de lo grande: todo lo grande, una obra, una acción, se vuelve, una vez terminada, inmediatamente *contra* quien la hizo. Por esta razón, éste se encuentra *débil* justo por haberla realizado –no soporta ya su acción, no la mira ya a la cara. Tener *detrás* de sí algo que jamás fue lícito querer, algo a lo que está atado el nudo del destino de la humanidad –¡y tenerlo ahora *sobre* sí! ... Casi aplasta... ¡La *rancune* de lo grande! (KSA VI, 342-343).

¿No había quedado el desenlace del drama ya al descubierto? ¿Esta desgraciada constricción a ver lo que quedaba detrás de sí? ¿Este incesante desdoblamiento de la subjetividad en el yo espontáneo y en el yo recordado? ¿Esta desesperada empresa de tomar posesión de sí mismo como encarnación de la más grandiosa autoimagen? Sí, ésta era, en efecto, la "*rancune* de lo grande" –lo que, en razón de su grandeza, tiene necesariamente que ahogar a quien pretende vincular su yo con ella. Lo que está fuera de toda cuestión es que Nietzsche tenía bastante a menudo genuinas experiencias de médium; conocía entonces la disipación de la duda y una confianza cercana al sonambulismo en la articulación de sus fuerzas.

Sin embargo, su instintiva estructura fundamental destruía una y otra vez el posible efecto liberador de tales vivencias; lo que repetidamente terminaba por imponerse en la subjetividad era la subsiguiente autovaloración de las experiencias creativas impersonales. De tal forma que Nietzsche tenía que desdoblarse en un ser capaz de alabar y, a la vez, en el objeto de la alabanza. A pesar de toda su sabiduría psicológica, re-

caía constantemente en la actitud de quien necesita hacerse valorar y alabar –o de quien, a falta de reconocimiento, necesita darse a conocer. Por esta razón, él fue condenado a una situación de permanente autoexplotación y a una interminable capitulación de su propia actividad vital y poder de pensamiento: las nuevas producciones son siempre devoradas por la maquinaria de los valores más viejos. La constricción a la autoevaluación del yo moribundo se impone siempre frente a los esfuerzos vitales. Pero mientras siga estando atrapado en esta estructura de autoevaluación, se encuentra muy lejos de haberse liberado del terror de la evaluación; bajo estas circunstancias, tampoco la "transmutación de los valores" supone ninguna liberación. Es entonces cuando se acerca el momento de la crisis: ésta tendrá lugar más como una encarnación de los ídolos que como su crepúsculo; más como una destrucción de sí mismo, llevada a cabo por el sujeto como materia prima para un nuevo aprovechamiento del yo, que como un abandono de su sistema de valores. La estructura mental nietzscheana se ha decidido previamente a favor de una grandeza no exenta de sufrimiento y creadora de valores; de ahí que, ante la posibilidad de elegir entre la felicidad existencial y la grandeza creadora de valores, "ello" elija en él siempre lo que sirve, aún al precio de un terrible sacrificio del yo, al proceso creativo de valores.[18]

---

[18] Esto tiene lugar manifiestamente en los procesos psíquicos que son análogos –y no sólo en sentido metafórico– a la acumulación de capital. Las subjetividades productoras se han organizado en gran medida bajo la forma de capitales subjetivos o de maquinarias mentales capaces de aprendizaje. El capitalismo subjetivo es la realidad psíquica de las subculturas individuales. Tal vez proceda de aquí la desoladora falta de solidaridad que se percibe en aquel que intenta comunicarse con el público intelectual en un lenguaje que resiste a la constricción a la acumulación y al autoarmamento característico de los intelectos combativos y que buscan utilizarse a sí mismos.

Creo que el complejo de ideas desarrollado en el teorema nietzscheano de la voluntad de poder puede hacerse más comprensible a partir de estos presupuestos. Tal vez sea una mala costumbre de la investigación en torno a Nietzsche, y un ejemplo peligroso de descuido especializarse en el Nietzsche maduro o tardío y comprender sus aforismos sobre la voluntad de poder como su doctrina filosófica fundamental –incluso después de que la compilación de su "obra principal", llevada a cabo por Elisabeth, su hermana, haya sido considerada una falsificación. Hay que insistir, muy al contrario, en dar la razón en los puntos fundamentales al Nietzsche temprano frente al tardío; en este sentido, por mucho que también se haya llamado la atención sobre el hecho de que el Nietzsche del *Zaratustra* y de *La voluntad de poder* está de nuevo más cerca en sus postulados de una obra como *El nacimiento de la tragedia* que del Nietzsche intermedio, donde se presenta como un comediante del positivismo, cabe decir que esta proximidad, la mayoría de las veces, no ha hecho referencia concreta al modelo de verdad que Nietzsche empleaba en sus inicios y al final de su devenir filosófico. Al establecer una conexión entre este inicio y este final, se pone de manifiesto que las tesis de la voluntad de poder se presentan como versiones positivas –tan cuestionables como desesperadas– de ese modelo negativo que ya hemos encontrado en *El nacimiento de la tragedia*. Sobre la base de una metafísica sospechosa de egoísmo energético, Nietzsche convierte el primitivo modelo de verdad ("lo insoportable nos impone la constricción al arte") en un modelo afirmativo, privado de todo posible recuerdo de la dialéctica de lo insoportable, y traducido al lenguaje del modelo de verdad tardío: "la voluntad de poder funda la apariencia al servicio de la vida".

Ya en los primeros escritos de Nietzsche, la vida, contemplada *sub specie artis*, es, esencialmente, una autorrepresentación creadora, cuyo movimiento va de lo insoportable a lo so-

portable y, de este modo, significa tanto una volición como una obligación artísticas condicionadas por el dolor originario. Por consiguiente, gracias a una ilusión constitutiva, la voluntad de arte aparece, desde sus propios intereses, como el elemento primario, aunque, desde el punto de vista de una reflexión crítica, luego se revele, en un segundo plano, como algo reconocible, precisamente en la medida que está fundada en el autovelamiento de lo insoportable. De lo insoportable como tal tenemos siempre un conocimiento indirecto –bajo la forma de huellas mnemónicas que la catástrofe de la individuación ha dejado en nosotros; o bajo la estremecedora contemplación de las convulsiones de quienes llevan consigo en su ocaso el secreto de su inmediato encuentro con lo insoportable. Por esta razón, la voluntad de ilusión no es en absoluto en sí misma algo originario, sino fundado en una constricción a la ilusión. Mas si nos centramos en el teorema de la voluntad de poder, el recuerdo de esta estructura más compleja parece borrarse de una manera sutil. A medida que la cuestión de la voluntad de poder aparece en un primer plano, el pensamiento tardío de Nietzsche hace desaparecer toda antigua necesidad en el hecho de la voluntad.[19]

Con todo, las presuposiciones fundamentales de la ontología estética nietzscheana son a primera vista plausibles. Si la vida individualizada es, esencialmente, una autorrepresentación que crea sobre un fondo de placer-dolor y de impulsividad, cabe, por lo general, mantener la opinión de que el concierto universal abarca en toda su extensión el estruendo de todas las autocreaciones que combaten y, a la vez, dependen entre sí. Puesto que la vida permanece bajo la coacción artística por ne-

[19] Esto vale, al menos, para el aspecto público, didáctico y retórico de su reflexión. En su comprensión íntima, Nietzsche comprende la "voluntad de poder" como la manifestación de una comedia esotérica de la subjetividad.

cesidad de la individuación, tiene que descubrir dentro de sí el impulso, que el filósofo identifica como voluntad de poder, y que significa, en primer lugar, la voluntad de imposición de las propias mentiras artísticas de la vida verdadera frente a las restantes. Incluso en ese caso, la voluntad de poder se habría fundado previamente en la constricción a la voluntad de poder. Por cierto, no puede existir ninguna autocreación viviente sin voluntad de realización; mas la autocreación como tal se funda en una obligación y en una capacidad para la creación que preceden a toda volición.

Aquí se pone de manifiesto cómo Nietzsche, adoptando una posición subjetiva y metafísico-volitiva, se aleja de su visión inicial. Si la vida es libre creación, entonces la voluntad de poder no es sino una de sus posibles interpretaciones –y probablemente no su interpretación fundamental, puesto que el poder tiene que ser anterior a todo querer. Por consiguiente, el axioma de la voluntad de poder parece sólo plausible para quien tiene presente un socialdarwinismo con matices hobbesianos trasladado al ámbito estético: a saber, como una lucha artística, por así decirlo, de todos contra todos con una selección final de los más aptos. No se necesita demostrar hasta qué punto el propio Nietzsche recurre en buena medida a estas imágenes engañosas de una polemología absolutizada bajo el influjo de su contemporáneo Darwin. Mas, a decir verdad, la estructura autocreadora de la vida no puede desarrollarse óptimamente más que desde la posesión de un determinado poder. Quiero decir con esto que la voluntad de poder no es sino una perversión del derecho a la fuerza. Allí donde una voluntad de poder se presenta como el último recurso, el sujeto comienza a desconfiar de su fuerza de autocreación y trata de pensarse a sí mismo fuera de peligro recurriendo a la voluntad. No se necesita presuponer ninguna voluntad de poder una vez que el derecho a la fuerza cree en sí mismo.

Ahora bien, ya se ha indicado en qué medida la incapacidad de creer en algo propio propulsa el motor lógico de Nietzsche. Cuando la fuerza se siente obstaculizada en su desarrollo a causa de un exceso de una fuerza contraria, se tiene que querer tanto más en su restante expresión. En el fondo, su quererse a sí misma no tiene la estructura de un querer el poder, sino la de una voluntad de poder querer, una voluntad que no es más que el fantasma de la restauración de la fuerza ingenua, inquebrantable y sin trabas, que "puede" a la vez que también "tiene el derecho" y en ocasiones quiere. Probablemente, el error filosófico y psicológico más significativo de Nietzsche fue haber trasladado el problema de la voluntad del estatuto de lo ocasional a lo fundamental.[20]

Desde esta perspectiva, la construcción de la voluntad de poder se revela, pues, como síntoma de una fuerza excesivamente inhibida –lo que bajo ningún concepto cabe identificar con un estado de debilidad, ya que alude, por el contrario, a una fuerza con mala conciencia. Se trata de una energía que no está a la altura de su inhibición. Una fuerza que, por tanto, ansiosa de desinhibirse, quiere hablar de sí con toda libertad a través de un acto de liberación inmoral; no, ciertamente, con objeto de dar rienda suelta al mal como tal, sino para aplaudir a una expresión absoluta de la fuerza; no se necesita decir que este aplauso está inspirado por una utopía de la inocencia corporal –de una utopía en la que los traumas del proceso civilizatorio hacen saber su protesta. Es imposible no oír aquí la voz de la vida mutilada, y cómo ésta, en la revuelta, se relaciona dialécticamente con un destino opresivo. Ella es, como toda acción cínica, una aportación del inmoralismo al éxito de la vi-

---

[20] Una reflexión adicional sobre motivos ocasionales en una teoría reducida de la subjetividad la ofrece Hans Ebeling en su estudio *Gelegentlich Subjekt; Gestell: Gerüst*, Freiburg-München, 1983.

da, el cual tiene que descargar del alma un mundo de inhibiciones y humillaciones morales –y que, para tal fin, emplea también remedios para la voluntad y provocaciones.

Propongo comprender las doctrinas de Nietzsche concernientes a la voluntad de poder, en primer lugar, como una retractación subjetivista de antiguos descubrimientos fundamentales de forma prácticamente ontológica. En segundo lugar, propongo integrar esta retractación, entendida como un acto de quinismo dionisíaco [*Kynismus*], en el psicodrama del pensamiento. Según mi opinión, la voluntad de poder no ha de ser interpretada de modo indicativo como una tesis "metafísica", sino como un gesto hipotético-dramático. No hay que discutir su valor de verdad como un "último hecho", sino simplemente como una receta intelectual ante la crisis de las fuerzas. A diferencia de Heidegger, no interpreto las tesis de Nietzsche a este respecto por regla general como la consumación de la metafísica europea en el nihilismo activo –por muy seductora que pueda ser también esta gran interpretación. Ésta es una lectura sugerente, en tanto que representa una interpretación de algunas particulares líneas de pensamiento dentro de la obra de Nietzsche, pero deja de ser plausible en la medida que se profundiza en el nudo dramático de los juegos reflexivos nietzscheanos. Así interpreto la voluntad de poder como una receta autoterapéutica o, si se prefiere, alopática, que persigue, con los medios de la jerga subjetivista radical, el motivo ontológico fundamental del desasimiento. Pues el núcleo volitivo de la voluntad de poder apunta, en efecto, a algo que conduce fuera de la voluntad; ésta "quiere" desasimiento –en el sentido de un poder abandonarse a las limitaciones de la propia vida, pero también en el sentido de un poder dejarse llevar que desemboca en un simple poder-ser inteligente. Ahora bien, para que le sea lícito hacer lo que quiere, necesita –habiendo pasado por una mala experiencia– armarse con una soberanía de-

terminada subjetivamente que ya no necesita más estar sujeta a juicios e inhibiciones.

Sólo por esta razón, Zaratustra tiene que anunciar su *éthos* liberador de todas las viejas autoridades en un tono nuevamente autoritario. De ahí que Nietzsche no pueda confiar en su serenidad; está obligado a presentarse como el legislador de la libertad de la ley. Casi sin descanso desgasta sus energías en afirmar su derecho a desgastarse sin inhibiciones. La dramática motricidad de la entrada en escena nietzscheana bajo la máscara del Anticristo puede resumirse con esta única frase: "Yo quiero tener el derecho a hacerlo". Mas querer tener este derecho no supone sino la parodia de ese poder que tiene que seguir estando presente durante mucho tiempo antes de que una volición pueda manifestarse. Porque la obligación de querer es requisito de esta volición; la volición y la obligación pertenecen a la misma esfera de la falta de libertad. Tal vez, a causa de su insistencia tenaz en la voluntad, Nietzsche sea incapaz de darse cuenta de que un tú-puedes liberador es condición de su yo-quiero. Como la mayor parte de los moralistas de la modernidad, él no acierta a comprender que el origen de la justicia descansa en la autorización –esto es, en la posesión de una riqueza– y no, como opina una dialéctica estrecha de miras, en la prohibición; como tampoco en la adhesión dominante a una posición de valor categórica, una cuestión, dicho sea de paso, que será decisiva para el concepto inmoral de justicia nietzscheano. Retomaré de nuevo este tema en el quinto apartado. Pues en todo yo-quiero-tener-el-derecho subsiste irrecusablemente la inversión del tú-no-debes. La voluntad rebelde descuida la experiencia de confiarse, más allá del sometimiento y de la revuelta, a un poder-ser no beligerante. No otra cosa significa la experiencia del ser conducido por la autorización correcta. Al mismo tiempo, esto sería la experiencia de un amor propio ni presuntuoso ni apocado capaz

de admitir que un amor se le ha anticipado. Sólo una cosa tienen estas experiencias en común: que ellas no permiten ser causadas por la volición. Para Nietzsche, sin embargo, en este ámbito y a la vista de este estado de privación casi mortal, únicamente resta la firmeza.

Naturalmente, el desasimiento nunca podrá alcanzarse recurriendo a una voluntad de desasimiento. Si la creación del yo prefiere tener lugar detrás del escudo protector de una voluntad de poder que se revela a sí misma, entonces la expresión del autocreador no será ingenua, sino estará atrapada en las convulsiones de la espontaneidad forzada. Si la falta de vergüenza se convierte en un principio –pues se platoniza falsamente–, prorrumpirán expresiones que sólo son alegorías de la desvergüenza –y que no significan más que lo mismo en el buen sentido de la palabra. Nietzsche también era consciente de esto: "¡no nos encontramos tan cerca de la virtud como cuando estamos al inicio de todos los vicios!". Nadie comprendió mejor que este amabilísimo inmoralista que la virtud es el origen de todos los vicios. En él, la "extrema sutileza" (por utilizar la expresión de Lou Salomé) podía llegar a convertirse, incluso, en el origen de una brutalidad alegórica. En tanto que voluntad de maldad, la falta de vergüenza tiene que convertirse en la parodia de esa divina ingenuidad infantil propia de quien tiene presente todos los esfuerzos para lograr lo que no necesita esfuerzo.

Fuertemente impresionados, los espectadores asisten el final de la representación nietzscheana: contemplan a un hombre que tendrá que dejar sus últimas intuiciones en manos del fracaso. Por ello, el espectador sufrirá desde ese momento. Quien –como este autor– precisa de una desconsideración fundamental sólo para liberar el terreno en el que podría llegar a ser "él mismo", se parece a alguien que está a punto del derrumbamien-

to. El nihilismo activo no es más que un sustituto terrible de la amistad de un hombre consigo mismo. La revuelta no puede bajo ningún concepto sustancializarse. Proclamando febrilmente el egoísmo como inversión de milenarias mentiras altruistas, el pensador, por su parte, se arriesga a convertirse en el campo de batalla de una lucha de principios sin contemplaciones, en donde su propio bienestar puede desempeñar el mismo papel irrelevante que en las antiguas violencias altruistas. Mientras ofrece alegorías cada vez más vehementes del egoísmo, Nietzsche descuida ese mínimo de egoísmo legítimo que hubiera necesitado ese pobre animal, escondido detrás de las grandes máscaras para soportar su terrible inteligencia. Al mantener en tensión la voluntad de egoísmo, Nietzsche descuida aceptarse como un ser que, careciendo de todo apoyo bajo un principio, habría tenido siempre, en razón de su propia naturaleza, la autorización para ser egoísta. Él pretende convertir todo lo que ha sido concedido y hecho posible desde un principio en algo querido por él mismo –¿tal vez para no tener que confiar ya en nada que no sea la experiencia de desamparo de todos los buenos espíritus? ¿No se le acerca de este modo la terrible verdad?

Nietzsche anuncia en su final las libertades más inauditas, las liberaciones más extremas, las cimas más altas. Mas nadie le responde; el pensador se queda sólo con su paradoja, su libertad parece una condena metafísica. Como si fuera un bufón del egoísmo, Zaratustra, abandonando su soledad, asciende al escenario y regala a los espectadores una libertad que el pensador solamente se ha tomado, nunca recibido. Tal vez ésta fuera su grandeza, dar lo que le faltaba; y su destino, que nunca recibiera de regalo lo que él quería ofrecer. A su pesar, fue el último altruista.

IV. Dioniso se encuentra con Diógenes o las aventuras del espíritu encarnado

"Un cuerpo más elevado debes crear, un primer movimiento, una rueda que gire por sí misma".

Los discursos de Zaratustra,
"Del hijo y del matrimonio"

La instalación del escenario trágico en *El nacimiento de la tragedia* –así lo indicábamos– constituía ya una preparación para la entrada en escena de Zaratustra. Una situación, no obstante, que el Nietzsche de los primeros años setenta podía sospechar tan mínimamente como el lector de su tiempo. Mas lo que él sentía claramente era que este libro iba acompañado de un terremoto filosófico que había transmitido ya sus primeras vibraciones. Comparado con esto, ¿qué importancia tenía la oposición de los colegas y el silencio del mundo académico? Hasta la mascarada apolíneo-dionisíaca debía parecer, a la vista de estos temblores, un asunto de menor importancia. Pues lo que el joven Nietzsche ensayaba al margen de la escena trágica con un espectador llamado Sócrates –representante de todo un universo de filosofar fracasado –debía convertirse pronto en algo más importante que lo que acontecía visiblemente sobre el escenario. Parece como si también Nietzsche hubiera

querido reforzar la idea según la cual los golpes decisivos son los que se dan con la mano izquierda –o mejor dicho: que los dramas reales se representan al margen del escenario.

Intentaré ahora de contar de nuevo esta obra dentro de la obra, modificando ocasionalmente el texto, de contarlo, por tanto, de tal modo que el proceso dramático se ponga de manifiesto en toda su plasticidad.

¿Qué ocurre aquí? En su marcha por el trágico escenario del arte, Nietzsche hace la experiencia, *nolens volens*, de que Dionisos, en los juegos festivos llamados por su nombre, ha dejado en el fondo de formar pareja con la constricción simbólica apolínea. Ciertamente, la magia de la tragedia descansa en el canto religioso del macho cabrío. Mas otro aspecto del asunto es que un macho cabrío que no conoce otra cosa que el canto pueda adoptar a la larga una figura trágica. ¿No hay antes de la música éxtasis corporales e intensos arrebatos que son sacrificados a la censura previa dórica? ¿Y si el dios de la embriaguez queda sometido a tales amputaciones? ¿No tiene él acaso que montar en cólera a causa de esta falsificación estética del sacrificio? ¿No ha quedado ya su venganza determinada por el destino?

Es entonces cuando aparece al margen del teatro una figura poco llamativa. Su nombre es Sócrates. Es lícito aconsejar, no obstante, que este nombre se entendiera como un simple seudónimo, al menos, no como el nombre completo. Està figura no muestra ninguna capacidad de comprensión ante el aspecto sublime del espectáculo y tampoco participa en la embriaguez artística de los demás. Se sienta allí, va de aquí para allá, agita la cabeza, bosteza... Algunas veces incluso eleva la voz y hace propuestas teóricas sobre el desarrollo de la acción. Según su opinión, los héroes no tendrían que perecer inevitablemente, si ellos tomaran en cuenta esto o aquello... ¡Cielos! ¿No se habrá perdido un filósofo en este teatro trágico? Este ex-

traño visitante se comporta de un modo insoportable. Incluso ante las terribles torsiones producidas por la agonía del héroe, él exhibe el optimismo más infame, como queriendo decir siempre: "esto no tiene que ser necesariamente así, podría suceder de otro modo; el destino no sigue un guión determinado –¡deberíamos inventar otra cosa!". En vista de tanta frivolidad, el genuino discípulo de Dionisos no puede evitar su repugnancia. Quien carece de gusto hasta el punto de no considerar la vida trágicamente, no puede ser buena compañía para un dionisíaco de buena escuela. ¿O sí? ¿O puede serla precisamente por ello?

Sea como fuere, ni siquiera el más decidido partidario de la tragedia negará que el dolor dionisíaco necesita completarse con un placer dionisíaco –es más, no sólo completarse, sino fundarse y superarse; si este placer se cubriera con las máscaras del optimismo y del bienestar, correspondería completamente a la superficialidad abismal que se debe atribuir al dios juguetón de la embriaguez. Es más, ¿no es un rasgo de la esencia de la tragedia reflejarse en la comedia? ¿Acaso no quiere el dolor pasar para que el placer pueda exigir su derecho a la eternidad?

En cualquier caso, el hombre dionisíaco –¿o debe decirse el dionisiano?– ha quedado advertido. Él es consciente de que en el público existe alguien que, a primera vista, naturalmente, tiene que ser considerado digno de desprecio, pero que tampoco puede perder de vista; y es que esta presencia posee algo de inquietante. ¿Puede que sea una imprevista encarnación de Dios? Se parece a un idiota, a un vagabundo, a un mono inteligente –¿pero quién puede estar seguro? ¿No será acaso la astuta máscara de ese dios, de quien se dice que es capaz de reír? De su risa surgen los dioses, de sus lágrimas, los hombres –así dice el mito. Por otro lado, nadie podría imaginar la risa de un dios tan falto de espíritu. Pues este buen hombre ríe siempre

a contratiempo –no ríe cuando debe, no habla cuando debe, no se sienta cuando debe, y tampoco comprende nada: nada del drama de la individuación, nada del dolor del desmembramiento, nada de los enredos metafísicos de los héroes y de la violencia mortal inherente a los dilemas. Porque si él comprendiera todo esto, ¿cómo sería capaz de seguir riendo? Si él fuera capaz de fusionarse compasivamente con el dios, ¿cómo podría entregarse a su inepta jovialidad, rascarse el vientre, y, bajo el cielo abierto del espectáculo trágico, hacer del buen dios un buen hombre?

A pesar de todo ello, ese insípido bufón marcha obstinadamente al paso del séquito que acompaña al dios. Lo único que cabría decir a su favor es que no se deja desconcertar a pesar del menosprecio mostrado hacia él. Se aparta, haciendo un guiño irónico, de todas aquellas cuestiones relacionadas con lo que busca aquí o con su procedencia en general, tiene que tomar partido; como si él no comprendiera el sentido de las palabras "buscar" y "formar parte". Cuanto más sublimes son las cosas, más necia suena su risa. Cuanto más solemnes se despliegan los símbolos, más enérgicamente mueve su fea cabeza y hace contrapropuestas ante el destino ¿No es como una mancha en el suntuoso vestido de la cultura dionisíaca?

¿Y si tal vez también él tuviera que ver con la terrible verdad del dios? ¿Y si tal vez su desagradable misión fuera hacer justicia a la trivialidad frente a la profundidad? ¿Y si tal vez él tuviera la terrible tarea de comunicarnos que la verdad no es tan terrible? Entonces nosotros tendríamos que admitir que Dionisos es el más terrible de todos los dioses, porque uno ni siquiera puede fiarse de su carácter terrible. Un dios en el que queremos creer seriamente al menos no debería ser irónico. Sin embargo, Dionisos no se caracteriza por tener buenas intenciones con los más serios de sus creyentes.

Una de las grandes intuiciones que pueden encontrarse en el primer libro de Nietzsche es la fusión de la dramática vivificación de la sabiduría trágica con el nacimiento de la ciencia jovial –aun cuando sea de un modo muy imperceptible y oculto. La auténtica duplicidad de la que Nietzsche trata en su libro *no* es exactamente la de lo apolíneo y lo dionisíaco. El tema dramático del escrito es la relación de lo trágico con lo no-trágico. A un lector atento tiene que sorprender con qué facilidad plantea el filólogo Nietzsche el compromiso entre ambas divinidades artísticas, y cuánto esfuerzo le ocupa contrastar el mundo del arte trágico con el mundo de lo no-artístico, de la cotidianidad, de la racionalidad, del comportamiento teórico, en una palabra, con lo que él denomina la cultura socrática. Para delinear el compromiso entre Apolo y Dionisos, Nietzsche apenas necesita unas pocas páginas al comienzo de su *Nacimiento de la tragedia*, mientras que la conciliación entre lo trágico y la ausencia de lo trágico le ocupó el resto de su vida –sin llegar a tener éxito a la hora de encontrar una solución para su complejo trágico. Mas, en el curso de su esfuerzo por arrojar luz sobre la ausencia de lo trágico, él terminó convirtiéndose en un genio de la des-dramatización, de la diversión y de la liviandad. Ésta es la razón de que el mismo hombre que, bajo la máscara del Anticristo, se desahogaba de forma sumamente patética, pueda ser, al mismo tiempo, uno de los padres de la ciencia jovial.

Como Nietzsche pone de manifiesto, Apolo y Dionisos se armonizan de un modo tan significativo que su compromiso histórico podría ser sinónimo de toda forma de cultura "superior"; la teoría de la cultura y de la neurosis freudiana no es sino una forma de actualizar la idea nietzscheana de este compromiso. Ahora bien, Dionisos, la divinidad de la corporalidad, no soporta ser venerada exclusivamente en los altares de la cultura superior. Desde un principio, ella reclama también para sí el

lado salvaje y se llama, por esta razón, el dios venidero, porque es capaz de arrastrar tanto como el éxtasis sexual, la experiencia más próxima que conocen los hombres. Su ámbito de dominación es el territorio salvaje de la embriaguez –en tanto que éste también representa para los hombres una experiencia vital necesaria *dentro de la cultura*: la cultura sólo es posible si lo que es más antiguo que ella y la soporta, permanece conservada en ella. Mas Dionisos entiende por este territorio desolado algo más que una reserva musical gobernada apolíneamente. De ahí que, si es sincero, no le guste ir a la ópera; y que las tragedias, que supuestamente tratan de lo mismo, le inspiren con mayor frecuencia el bostezo que el deseo de ocaso.

Podría, por tanto, suceder que este risueño y bostezante idiota, que Nietzsche ve aparecer al margen del teatro trágico, fuese en realidad un mensajero del dios venidero: la figura que debe hacer comprensible a su séquito solemnemente convulsionado lo que, de vez en cuando, él exige de entre todas las formas más tangibles de veneración. Si la tragedia no debe ser en todo momento más que una orgía en lugar de una orgía, esto termina siendo, en definitiva –reconociendo la ventaja obtenida en esta sustitución–, una objeción contra la tragedia. Para castigar –aunque también para advertir– a los amigos de la tragedia, Dionisos decide dotarles de un estímulo a la reflexión recurriendo a un mensajero en el que ellos no creerían con toda probabilidad –de tal modo que ellos, a menos que posean ese olfato infalible para las verdades enmascaradas que Nietzsche demostraba, pierdan con toda seguridad al dios bajo el pretexto de su culto.

¿Se comprenden ahora las impredecibles consecuencias que necesariamente se deducen de la introducción de este espectador filosófico? A causa de su llegada –por muy banal que pueda parecer a simple vista–, el evento dionisíaco, al principio

sólo postulado, aunque, en realidad, congelado bajo la influencia apolínea, podría ponerse en movimiento de un modo imprevisto. El petrificado combate a muerte entre Apolo y Dionisos podría volver a transformarse en un combate viviente –siempre y cuando el frente dionisíaco no sea reconocido únicamente en el espectáculo trágico, sino también, y fundamentalmente, en el discreto papel de lo no-trágico.

Habría que descifrar, por consiguiente, la escena –compuesta de coro, héroe, público y filósofo– de un modo diferente al hasta ahora acostumbrado. En verdad, como Nietzsche muestra, el dios aparecería en adelante sobre el escenario trágico como un héroe sufriente, objetivado e ilustrado apolíneamente, como, por así decirlo, una imagen onírica del coro. ¿Mas también apareciendo al mismo tiempo –sin concretar– en las gradas de espectadores bajo la forma de un vulgar bufón filosofante que se mofa de héroes, tragedias y del mundo entero de lo simbólico? ¿Puede ser que Dionisos haya dejado de estar sólo en su inútil embestida contra la constricción a la representación apolínea? ¿Podría él tal vez entonces, mientras da vueltas sobre la orquesta en convulsiones plenas de dilemas, sentarse al mismo tiempo en las gradas y divertirse con su teatro? ¿Acaso esta diversión blasfema representa la irrupción auténtica y más llena de consecuencias del dionisismo en la fisura cultural? ¿Tal vez porque Dionisos llama la atención sobre la presencia de un desierto divino en el estrato más hondo de la cultura, tendría el derecho, sobre todos los demás, a burlarse de sus simbolizaciones? ¿Es que sólo el dios del teatro puede preguntar: para qué el teatro?

Estas afirmaciones, que intentan ir más lejos del texto nietzscheano –y que, aparentemente, no lo toman en cuenta al pie de la letra–, se revelan indispensables a fin de arrojar una luz adecuada sobre el evento inexpresado que subyace al texto.

Pues al pensar Nietzsche lo no-trágico conjuntamente con el problema de la tragedia –naturalmente, no sin reticencias; naturalmente, en conflicto con su propio afán trágico-heroico–, desbroza el camino a la idea de que ha de contarse en el futuro con una doble manifestación de lo dionisíaco: con una "alta" y con otra "baja", con una que sea simbólica y con otra propia de la pantomima, con una festiva y con otra cotidiana, con una que sea espectacular y con otra que sea imperceptible.

Todo aquel que se tome en serio lo dionisíaco, no puede pasar por alto que también tienen que existir, junto a los grandes días festivos de glorificación universal por la música, dionisianos de la trivialidad –si por este dios realmente se entiende el núcleo esencial del mundo y no sólo un empresario de semanas culturales dionisíacas, o alguien que simplemente proporciona el pretexto para conseguir excitaciones artificiales bajo vigilancia apolínea. Días de la glorificación musical del mundo, desde Pérgamo a Bayreuth, ¿por qué no? ¿Pero puede darse por satisfecho el calendario dionisíaco con dos semanas de fiesta? ¿Se sirve de modo suficiente al dios siempre venidero con un exceso al año? Si es cierto que una orgía a lo largo de todo un año constituye una contradicción en los términos, y que forma parte de la esencia de la fiesta ocurrir en grandes intervalos cíclicos, entonces la verdad del dios ha de ser conservada y respetada apropiadamente en los tiempos de su ausencia. La orgía no puede llegar a ser crónica. Mas la verdad de la orgía –esa inmersión de la conciencia particular en una falta de objetividad entusiasta que se libera de las miserias de la individuación–, puede y debe también ser conservada en una memoria indeterminada. Más que nadie, Nietzsche nos ha mostrado el camino del verdadero nombre de esta memoria; su nombre es, desde hace dos mil años, filosofía.

Increíble: desde su existencia la filosofía –salvo algunas sos-

pechosas excepciones– se hace pasar por todo lo contrario de lo que, según la comprensión general, define lo dionisiano. Desde tiempos inmemoriales, ha pretendido ilusamente representar la calma por antonomasia, buscar la serenidad del espíritu y vivir únicamente en el reino superior de las ideas. Y he aquí que ahora se sugiere que ella es, en lo más hondo, de naturaleza dionisíaca –¿pero sólo de incógnito, de un modo sigiloso, hermético y distante de la tragedia? Esta sugerencia es plausible en la medida que se mantiene lo dicho anteriormente: que tienen que existir necesariamente dionisianos de la trivialidad; que la verdad de Dionisos también conoce un tipo de revelación no trágico; de ahí que surja también una actitud de la conciencia capaz de descubrir la llegada del dios en miles de cosas habituales que, por su acontecer cotidiano, componen lo que llamamos el mundo.

Si es cierto todo esto, se comprende por qué el pensamiento filosófico convertido en académico ha tenido siempre tantos problemas a la hora de definirse a sí mismo: en el pasado éste se transmitía mucho mejor cuando olvidaba cuál era su propósito originario. Sólo en *El nacimiento de la tragedia* nietzscheano se descorre algo el velo que esconde su secreto. La auténtica filosofía aparece, por consiguiente, como la calma dionisíaca después de la tormenta. Representa la ceremonia de lo trivial a la luz del exceso. De ahí que todo pensamiento originario esté rodeado de un hálito de reflexión retrospectiva post-orgiástica. La embriaguez se disipa, el orden aparece de nuevo, la vida cotidiana sigue su curso. Mas la sorpresa permanece. La elevada experiencia universal o la fusión universal de la embriaguez actúa de un modo muy misterioso. En algún lugar –¿debemos decir: en el interior?– se abre el vacío dionisíaco, de modo comparable a un abismo o a una nada, en la que todo lo que surge, sea la cosa más insignificante o habitual, se hunde en adelante en una experiencia atroz.

La filosofía, bajo su forma escolar, no obstante, está lejos de comprenderse en estos términos. Apenas aparecida, se embarca en una empresa muy particular. Desde muy pronto olvidó que ella era, *inicialmente*, la mitad de un doble milagro cultural que, por un lado, conducía al nacimiento de la tragedia a partir del espíritu de la música, y, por otro, al nacimiento de la filosofía del espíritu de la perplejidad, un fenómeno surgido para saber qué había que hacer entre las orgías. Desde entonces, la filosofía se hace la sorda cuando se trata de escuchar la verdad acerca de sí misma; no quiere reconocer que ella es un pensamiento a la búsqueda del orgiasmo perdido –una orgía en lugar de una orgía, un drama en lugar de un drama. Como sucede en toda búsqueda crónica, un buen día ella misma se puso en lugar de lo buscado, y se perdió, de forma aparentemente autosuficiente, en la consideración de reinos ideales superiores y trasmundos espirituales, de estructuras inteligibles y procedimientos lógicos. A causa de esta sustitución se desarrolló lo que más tarde se llamaría "metafísica"; suprimiendo la conciencia dionisíaca de la venida del mundo, la implantación de una visión del mundo objetiva e inmóvil provoca el nacimiento de la "teoría"; una y otra han determinado hondamente la historia de Occidente. En ambas se anuncia el dominio de una "verdad" cuyas consecuencias hasta el día de hoy parecen incalculables.[21]

Nietzsche fue sin duda el primero que reconoció que la palabra "verdad" en el lenguaje filosófico significa casi siempre lo mismo que sustitución, coartada, pretexto, sucedáneo, representación. Fue capaz de comprender que el "mundo ver-

[21] No debe pasarse por alto que, en los comienzos de las ciencias estructurales europeas –como entre los pitagóricos–, aún imperaba una clara conciencia de la necesaria conexión entre la abstracción y el éxtasis, la teoría y la fiesta, la matemática y el entusiasmo, una conciencia que es retomada por el auténtico platonismo y por toda erótica del conocimiento.

dadero" era un mundo sustitutorio, y que los verdaderos conocimientos de los filósofos eran conocimientos en sustitución de conocimientos. La verdad filosófica es para él siempre una "verdad"-en-lugar-de-otra-cosa. Lo que la verdad es verdaderamente se revela, pues, imposible de comprender sin una teoría de la sustitución y del reemplazo. De nuevo topamos con el gran tema nietzscheano de la apariencia; de nuevo contemplamos el juego entre una apariencia afirmativa, interesada en su impenetrabilidad, y un resto de transparencia que hace mantener la posibilidad de una función crítica del pensamiento. Porque si, en cierto sentido, la sustitución no fuera tan buena, o mejor, incluso, que lo sustituido, no podría sustituirlo; mas si no estuviera en su lugar, nosotros tendríamos siempre que vérnoslas con lo insustituible –estaríamos siempre inmersos entre cosas muertas en sí mismas, y careceríamos de distancia con respecto a ellas. Parece estar en la naturaleza de lo sustituido colocar un sustituto ante sí, a fin de que nos podamos apropiar de él. Es aquí donde lo insustituible muestra cierta afinidad con lo insoportable.

¿Qué tiene que ver todo esto con la filosofía? Naturalmente, estos dionisianos-sustitutorios, que se han establecido como amores no correspondidos del saber, tienen que formar parte en alguna medida de lo dionisíaco, porque, de lo contrario, no serían capaces de realizar la sustitución. Mas ellos obtienen distancia crítica con respecto a los dionisianos "ante todo y fundamentalmente", porque no sospechan nada de su cualidad dionisíaca para la sustitución y se encuentran, desde la aparición de Sócrates, en la situación de haber olvidado a Dionisos. Pero si Dionisos es también el dios de los dionisianos sustitutorios, ha de tener lugar un evento fundamental dionisíaco, incluso en el olvido de Dionisos del pensamiento teórico. Dionisos domina también, pues, en el modo de retirarse, de ausentarse, de su olvido. Sólo es en los momentos cruciales del

pensamiento y en los cambios de época en la historia del espíritu cuando Dionisos, por así decirlo, se despierta a sí mismo y se convierte en un pensamiento más reflexivo –una condición alerta inspirada por los peligros, que ya no representa nada, habida cuenta de que es la inmediata autocontemplación de lo atroz.

¿Significa lo aquí expuesto simplemente una variación de lo dicho por Heidegger aún no decidida por la parodia o por la paráfrasis?

Se tendría que decir más bien que Heidegger ha desplazado la parodia nietzscheana de la filosofía hacia un tono injustificadamente más sombrío. Todo confirma que esta vez la farsa apareció antes que la melancólica interpretación y que la parodia heideggeriana de Nietzsche contra las reglas del arte parecía más seria que el alegre original... Una parodia en lugar de una parodia –cuando la filosofía estaba en la cuna, ¿quién habría pensado que llegaría a algo así? Ahora bien, ¡que no cunda el pánico entre los adoradores de Heidegger! El hecho de que *El nacimiento de la tragedia* pueda ser interpretado del modo que lo hemos hecho, presupone ya las propias posibilidades ofrecidas por la seria reflexión heideggeriana acerca del impulso crítico-filosófico nietzscheano; asimismo, la libertad dramática que nos hemos tomado en nuestra lectura jovial es una libertad conseguida gracias a la contribución de Heidegger. Sólo gracias a la seriedad de Heidegger puede interpretarse adecuadamente la farsa de Nietzsche. Mas lo que sucede con esta seriedad y con esta farsa, una vez que se ha entrado en un período postmetafísico, es una mutación de la conciencia, decisiva e impredecible en sus consecuencias. Como una conciencia que divide, tras miles de años, una era del pensamiento, esta mutación conduce a dramáticas situaciones futuras. Quien, recurriendo a una estructura intelectual bastante simple, tiene la suerte de poder definir esta situación como me-

ro irracionalismo, puede seguir dormido algún tiempo más. Mas una tarea inusual espera a aquellos que han sabido despertarse a tiempo.

Esta tarea comienza con la denuncia, todavía dolorosa, de Sócrates, una denuncia que sangra en el libro de Nietzsche como una herida abierta. Nietzsche se comporta aquí como un espíritu libre de la mejor escuela ilustrada, que, impulsado por su indignación anticlerical, pretende derribar a un padre de la Iglesia. ¡Sócrates, el padre de la Iglesia teórica! ¡Sócrates, el archidogmático del mejoramiento humano gracias a la mera razón! ¡Sócrates, el envenenador intelectualista y *daimón* de una Ilustración negativa! ¡Sócrates, el bárbaro del pensamiento carente de gusto musical, que, en su furor racional, ya no comprende la tragedia como fatalidad, sino sólo como "problema"! ¡Alguien, en suma, que ha dejado de entender que la vida es, ante todo, un proceso de autocreación y no un objeto de deconstrucción autorreflexiva! Con él, ciertamente, empieza el declive de la conciencia trágica y la entrada en escena de la filosofía en la época del optimismo teórico –lo que no es sino otra manera de expresar ese vulgar olvido de Dionisos.

¡Escúchese el tono de estos reproches! Nietzsche no protesta contra la súbita irrupción del espíritu científico en el pensamiento griego, ese fenómeno que tiene lugar en el breve intervalo que separa la entrada en escena de Sócrates y la obra de Aristóteles; ¡él plantea sus objeciones contra determinada interpretación falsa de la filosofía –no dionisíaca, no-artística, teorética–, y propia de quienes, después de Heráclito, son sus más excelsos representantes! Nietzsche no quiere perdonar a Sócrates el hecho de haber destruido esa unidad de arte y filosofía, una unidad que fue capaz de dotar a ese pensamiento más antiguo, consciente de Dionisos, de su profundidad originaria, y que debe ser de nuevo descubierta en virtud de un nuevo modo de pensar. Ésta es la razón de que *El nacimiento de la tragedia* no sea sim-

plemente un movimiento de agitación antisocrática ni tampoco, ciertamente, una denuncia de la filosofía en general. Al publicar su libro, Nietzsche quiere indicar las posibilidades futuras de un pensamiento enriquecido con el arte y renacido dionisíacamente. *¡Ecce philosophus! ¡Dionisos philosophos!*

Ya en su primera obra, Nietzsche había comenzado a transformar el estilo del espíritu filosófico. Incluso en su gran censura de Sócrates, su intención era salvar al pensador de su obsesión unilateralmente teórica. "Si la filosofía es arte..."; es más, si el filósofo no es más que la figura un macho cabrío inteligente sumido en una meditación post-orgiástica, la causa de Dionisos no está perdida, ni siquiera desde el punto de vista teórico. Existen dos alternativas a la hora de pensar cómo este macho cabrío podría sentar la cabeza teórica.[22] Nietzsche toma en consideración las dos. El Sócrates teórico podría ser rehabilitado dionisíacamente como "cultivador de la música", o también como "Sócrates furioso".

El primer camino fue posible para el antiguo Sócrates, si es verídica la leyenda, gracias a la inspiración de su *daimón*, quien no le hablaba esta vez, como de costumbre, disuadiéndole, sino a modo de exhortación: "¡Sócrates, cultiva la música!".[23] Para

[22] Juego de palabras intraducible entre *Horn* (cuerno) y la expresión *sich die Hörner abstossen* ("sentar la cabeza"). (N. T.)

[23] Nietzsche interpreta el asunto como sigue: "Pero lo más profundo que se podía decir contra Sócrates se lo dijo una figura que se le aparecía en sueños. Con mucha frecuencia, según cuenta Sócrates en la cárcel a sus amigos, tenía un único y mismo sueño, que siempre le decía lo mismo: «¡Sócrates, cultiva la música!». Pero hasta sus últimos días Sócrates se tranquilizó con la opinión de que su filosofía era la música suprema. Finalmente, en la cárcel, se decidió, con objeto de descargar su conciencia, a cultivar también esa música «vulgar». Y en realidad puso en verso algunas fábulas en prosa que le eran conocidas, aunque yo no creo que con estos ejercicios métricos se haya reconciliado con las musas" ("Sócrates y la tragedia", KSA I/ 544).

Nietzsche esto significa que a un filósofo se le puede perdonar todo, salvo su falta de gusto musical. Mas en la medida que Sócrates representa la encarnación – conceptualmente creadora– de la falta de gusto musical, él en realidad ha conducido la filosofía a una situación imperdonable. A Nietzsche, sin embargo, no le parece que este camino equivocado sea irreversible. ¿No había ya Schopenhauer, en su metafísica de la música, destruido el muro que separaba el universo filosófico del musical? ¿No era el propio Wagner vivo ejemplo de la posibilidad de unir el genio de la música con el trágico carácter ideal de las antiguas doctrinas de sabiduría? Y, sobre todo, ¿no está el propio Nietzsche, en su *Nacimiento de la tragedia*, ensayando una nueva unión entre estas esferas separadas?

En lo que concierne al Sócrates furioso, que va a recibir una importancia tan grande como clandestina en las últimas obras nietzscheanas, a Nietzsche le bastaba con volver a leer lo que Diógenes Laercio ya había divulgado en su *Vida y opiniones de célebres filósofos* sobre su homónimo de Sinope. Aquí se trataba del Sócrates *mainomenos*: y era Platón, nada más y nada menos, quien había acuñado el término. Lo que tenía que leerse aquí –una colección de anécdotas acerca de una doctrina de sabiduría caprichosa, maliciosa, empapada de vida, que se negaba a ser una filosofía–, bastaba para ofrecer a Nietzsche, el artista-teórico, desesperado ante el pensamiento teórico, una indicación que no debía olvidar jamás. Todo ello apuntaba hacia el rastro de una espiritualidad corporal, no teórica, de carácter dionisíaco, aunque no trágico.

Nietzsche hablará en el futuro de su antiguo hallazgo sólo con la boca tapada. Únicamente bajo un incógnito psicológico y moralista, puede permitirse seguir el antiguo rastro y hacer descubrimientos más allá de lo concebible:[24] "tal vez algo de

[24] Incluso un profundo conocedor de Nietzsche como Giorgio Colli es inca-

cinismo [*Cynismus*], algo del «tonel»" (KSA 2/375) estará ahora presente en sus obras.

La discreción de Nietzsche puede comprenderse fácilmente: la expresa alusión al irreverente vigor del "escritor cínico" –él, como se recordará, menciona esto en *El nacimiento de la tragedia*, con ocasión de su crítica del diálogo platónico como forma análoga a la forma novelada de la idea–, habría tenido que desautorizar su autoestilización trágico-aristocrática, una cuestión muy importante para esta eterna regia criatura. Él entonces habría tenido que admitir dos cosas a la vez, donde ya la primera –a saber, la existencia de una manifestación no-trágica de lo dionisíaco– era suficientemente dura. Él sólo tuvo éxito sólo al final admitiendo precisamente la segunda: es decir, admitió que podría existir también una forma plebeya de grandeza. Pues, a pesar de todo, en la forma más primitiva de quinismo [*Kynismus*], aparecía, como el *amor fati* del pobre perro, una valentía plebeya nada despreciable; más aún, como se

---

paz de apreciar el descubrimiento cínico nietzscheano. Colli no está dispuesto a pensar la diferencia entre el cinismo [*Zynismus*] como infamia del poderoso y el "quinismo" [*Kynismus*] de la nobleza del no poderoso. De ahí que Colli vea sólo la sospechosa satisfacción del cínico en el derrumbamiento de los grandes hombres, porque ellos *a priori*, según éste, no servían para nada. Con razón observa Colli: "Nietzsche no poseía esta naturaleza". Aunque luego añade injustamente: "sorprende, pues, oírle, en *Ecce homo*, cuando dice haber alcanzado aquí y allá, en sus libros, el punto más alto que se puede alcanzar sobre la tierra, el cinismo" (*Nach Nietzsche*, 1980, p. 70. Trad. cast. Barcelona, Anagrama, p. 46. Trad. Carmen Artal). Aquí podemos observar un pequeño descuido del traductor –Nietzsche siempre escribe "Cynismus"– junto con la indiferencia del italiano ante la distinción entre "cinismo" y "quinismo" [*Kynismus-Zynismus*]. La sorpresa de Colli quedaría eliminada si él pusiera en una conexión correcta el efecto literario de la filosofía nietzscheana con la forma "cínica" de decir-la-verdad. El editor no recordaba la frase de Nietzsche: "las grandes cosas exigen que se hable de ellas guardando silencio o con grandeza, esto significa: inocente y cínicamente" (KSA XIII/ 535).

observa en el *Crates*, esa rara soberanía en la pobreza aparecía como una forma de vida elegida libremente; en suma, más que cualquier particularidad, aquí existía un sentido salvaje del precio de la libertad, incluso pagado con la renuncia a las mentiras de la comodidad y a las complacientes muecas de las clases medias. Los principales representantes del quinismo [*Kynismus*] manifiestan un impresionante rechazo a la autoridad de las leyes a escala humana –un rechazo expresado en la decisión de someterse únicamente a la majestad de una *physis* desprovista de adornos culturales. Aquí el término *physis* no mienta el conjunto del mundo objetual o el engranaje de una casualidad cósmica fija; por ella hay que entender, más bien, la garantía de una existencia, que no se doblega a ninguna reificación, y que es, por tanto, estimada como el fundamento corporal del éxtasis, del cual los discursos de los filósofos acerca de la libertad no comunican más que una débil impresión. El discurso antiguo acerca de la *physis* no era ningún culto tiránico a un fisicalismo objetivante, sino, antes bien, un medio en el que se podía expresar la consciencia de una gnosis hermética del cuerpo.

Todo esto tenía demasiado en común con las propias tendencias filosóficas y psicológicas del propio Nietzsche para poder eludirlo durante mucho tiempo. En realidad, el quinismo –junto con ciertos elementos rudimentarios en el seno del movimiento estoico heraclíteo– representaba la última, y más anónima, forma de las doctrinas antiguas de sabiduría, y, por tanto, de una forma de pensamiento que se incorpora al juego de las fuerzas y a la consonancia disonante de la *physis*, sin abandonarse a sí mismo a los espejismos de las doctrinas filosóficas del más allá. ¡Déjese a estos corrompidos espíritus preocuparse por la transcendencia y tejer a su manera su "relación" con la inmanencia! La conciencia de los físicos extáticos se niega a ascender a los mundos trascendentes de los filóso-

fos, porque para ellos no existe ninguna trascendencia que resida cerca de la *physis* y que merezca suficiente valoración. Todo aquel que pretendiera instaurar un modo de pensamiento post-metafísico, como Nietzsche lo hizo en los momentos más poderosos de su pensamiento y en toda su guerrilla literaria contra las grandes verdades, estaba obligado a seguir el rastro de los últimos pre-metafísicos, especialmente si era un helenista que había interpretado a su *Laercio* mejor que nadie.

Ahora bien, ¿qué significa seguir el rastro de una conciencia que, a falta de voluntad teórica y a causa de su falta de creencia en el significado vital de la especulación, apenas ha dejado alguna huella tras de sí? ¿Qué es lo que caracteriza a este rastro que ha desaparecido casi sin dejar huellas? ¿Acaso algunos juicios de los cínicos acerca del cosmos como hogar del hombre o acerca de la naturaleza como criterio de medida para la acción? Por pequeña que sea nuestra capacidad teórica a la hora de hacer preguntas, estas afirmaciones no pueden más que aparecer insuficientes. La riqueza del quinismo se encuentra, sin embargo, en todas partes: en sus hábitos, en su temperamento, en su pasión por lo actual, en su *estilo*. Éste oscila, siempre que es auténticamente reencarnado, entre la pantomima didáctica y la escritura satírica "policromada"; entre los dramas satíricos del cuerpo y los de la pluma. Por segunda vez el concepto de literatura entra en liza aquí con un particular énfasis. Con su brillante y policromada conversión de la filosofía en literatura, Nietzsche transgrede de nuevo las reglas de su disciplina –y no de un modo diferente a su primera aparición en el escenario, esto es, fuera del marco de lo permitido en el contexto filológico. Y haciéndolo así precisamente –a decir verdad, de manera subrepticia, aunque con una decisión que no deja lugar a la duda–, él retoma el hilo que, a través de innumerables rodeos, va de los antiguos "escritores cínicos" a la modernidad.

La ciencia jovial comienza a tejer su vestido con estos hilos: pronto, en el título de su escrito posterior, hablará abiertamente en su nombre; antes hablará, con el mejor psicologismo cínico, acerca de "lo humano, demasiado humano": a saber, de las pequeñas y malvadas verdades del día a día que han sido descuidadas por la mirada alicorta de la visión teórica. Sin la literatura, no hay verdad; sin psicología, no hay despertar; sin "cinismo", no existe libertad para llamar a las cosas por su nombre.

Y, sin embargo, no hay que engañarse acerca del estatuto de la psicología nietzscheana. Por mucho que coquetee también con la perspectiva de las ciencias naturales; por mucho que flirtee con la apatía del positivismo británico; por mucho que pretenda refugiarse en lo apolíneo y adoptar una pose de fría reserva frente a los éxtasis de antaño, esta psicología ya no es, desde hace tiempo, en su núcleo propulsor, una empresa teórica, sino dramática. Ella organiza dionisianos atentos, excesos de sobriedad. Dionisos *cool*. Nietzsche escribe retrospectivamente:

> "Mas quien es afín a mí por la *altura* del querer, experimenta aquí verdaderos éxtasis del aprendizaje [...] No existe en absoluto un tipo más orgulloso y, a la vez, más refinado de libros: aquí y allá alcanzan lo más alto que se puede alcanzar sobre la faz de la tierra, el cinismo; hay que conquistarlos con los dedos más delicados y, asimismo, con los puños más valientes" (KSA 6/302).

Es el mismo impulso dionisíaco el que inspira al autor una comprensión única del entramado psicodramático de la tragedia arcaica y, al mismo tiempo, abre sus ojos a los dionisianos de la vida cotidiana, a los juegos satíricos de lo banal y a los círculos infernales de lo demasiado humano. Como estético y a la vez como psicólogo, Nietzsche se convierte en el portavoz de una irrupción dionisíaca repleta de consecuencias en la cultura teórica y moral de la sociedad burguesa moderna.

Es cierto que, gracias a la doble presencia como participante en la orgía y psicólogo, como héroe dionisíaco y como bromista crítico, Nietzsche deja entrever un carácter que es todo salvo simple. Él es un moderno, con todo lo que entraña este término, y como tal, no descuida las autocontradicciones y las ambivalencias que forman parte de la modernidad; Nietzsche es, en todos sus aspectos y consecuencias –ciertamente, las circunstancias más favorables se revelaron inequívocamente con el paso del tiempo– un *décadent* y un hombre de la cultura gravemente herido. Como E. M. Cioran ha observado correctamente, "Su miseria fue provechosa para nosotros; el abrió la época de los complejos".[25] El suyo fue, a decir verdad, un "caso grave"; y, sin embargo, nada le pudo impedir descubrir en sí mismo reservas de salud muy profundas, reservas que nadie habría esperado encontrar a la vista de su herida. Su risa carecía de sentido: en todo caso, la experiencia de su vida no la justificaba. Tal vez, por ella, Nietzsche se sentía autorizado, más que nadie, para afirmar que el placer –incluso en el contexto de una existencia entrenada en la dureza– era un fenómeno más profundo que el dolor. Sea como fuere, él había inventado, como espíritu extraordinariamente grave, una mágica ausencia de complejidad en lo complicado: esa serenidad alciónica con la que él encubría las revelaciones procedentes de la terrible verdad. La serenidad como la cortesía de lo complicado.[26]

---

[25] Véase *Syllogismen der Bitterkeit*, Frankfurt, Suhrkamp, 1969, p. 32.

[26] Confróntese con los aforismos póstumos de Nietzsche en el apunte *De la escuela de la guerra para la vida*: "Aquellos que han sido profundamente heridos poseen la risa olímpica; uno tiene únicamente lo que necesita" (KSA XIII/531). Dicho de una manera más ajustada: "En ese tiempo aprendí el arte de *aparecer* sereno, objetivo, curioso, sobre todo sano y malicioso, ¿y esto, como quiere parecerme, en el caso de un enfermo, su «buen gusto»? A una mirada y a una empatía más sutiles no se les escapará, pese a todo, lo que tal vez cons-

Hasta ahora la ciencia jovial sigue siendo el modo más cortés de hablar abiertamente acerca de los aspectos más insoportables de la existencia. A todos esos astutos idiotas que concluyen, por el tono ligero de la obra, que el pensamiento aquí contenido es superficial, cabría replicarles utilizando las bellas palabras, con las que Nietzsche definía la relación entre el filósofo y los resabiados y poco experimentados entre su público:

> "Todo pensador profundo teme más ser entendido que malentendido. Lo último hiere a su vanidad, tal vez, pero lo primero hiere su corazón, su sentido de la compasión, el cual siempre responde: 'Ah, ¿por qué *vosotros* queréis que se os haga tan pesado como a mí?'" (KSA V/ 234-235).

Nietzsche pagó un alto precio por su descubrimiento de que Dionisos no sólo se revela como héroe afligido y coro extático, sino también puede irrumpir en el tumulto humano como psicólogo, místico itinerante, filósofo maldito y escritor con estilo. A causa de su incursión en el ámbito de lo no-ideal, perdió las simpatías del clan wagneriano; renunció así al apoyo exterior que era más importante para su propia conciencia de sí.

Todo aquel que contempla los conflictos internos de Nietzsche en la época de su ruptura con el culto wagneriano y con sus obligaciones de la cátedra de Basilea, no puede evitar hablar de una muerte social. Se observa aquí un trabajo de desligamiento existencial y filosófico en toda regla. En realidad, la muerte social es inevitable para aquellos que se han embarca-

---

tituye el encanto de estos escritos; que aquí habla un hombre que sufre y con carencias, como si *no* fuese un hombre que sufre y con carencias" (KSA 2/ 374). [Prefacio de VMS, 5].

do en el círculo psiconaútico. Sólo ella es capaz de poner fin a ese juego común entre las mentiras vitales personales y las mentiras vitales colectivas, que con tanto placer se congregan en torno a valores comunes: "yo te alabo, tú me alabas –todos mentimos". Ahora bien, quien conoce por experiencia una muerte social, porque ha comenzado a encontrarse a sí mismo, no puede seguir recibiendo ayuda de alguna generalidad o de alguna instancia externa. Quien cree que piensa realmente sin mirar antes en el abismo de su propia singularidad, sólo está intentando convencerse a sí mismo de que está pensando –pues no hace sino soñar un sueño conformista, y lo hace como si fuera el sueño de una conciencia crítica. Mas quien piensa realmente está condenado a una soledad que le obliga a comenzar siempre de *nuevo* y a sentir *por sí mismo*; a partir de ahora ya no hay "tradición" que valga, sino únicamente un reencuentro con uno mismo en afinidades y coyunturas.

A lo largo de sus años "cínicos", psicológicos o críticos del conocimiento, Nietzsche se adentra en una soledad que va a ser constitutiva de un modo de pensar orientado hacia una verdad terrible. Sólo a partir del descubrimiento de una soledad positiva y liberadora, podía la dolorosa y placentera enunciación de la verdad a cargo de la psicocrítica dionisíaca liberarse de su participación en el fraude idealista del wagnerianismo. Puesto que la soledad le exoneraba de todo tipo de miramientos, Nietzsche fue capaz de liberarse rápidamente de los falsos tonos clasicistas que todavía se encontraban en su libro sobre la tragedia. La redención de estos ídolos abría un espacio para la instauración de valores más duros, más puros. A partir de ese momento, esto significaba lo siguiente: Voltaire contra Wagner, el *esprit* latino contra la profunda tosquedad teutónica; el espíritu libre contra el fanático religioso; un nihilismo sereno frente la holganza neo-idealista en mundos superiores; la lengua viperina contra el bello espumarajo en la

boca; los fenómenos meridionales libres de sombra frente a las auroras boreales del simbolismo, la música "cínica" de *Carmen* frente a la opresiva *Venusberg* wagneriana; la verdad de las pequeñas punzadas enérgicas frente a la mentira del gran estilo.

No se puede negar esto: Nietzsche era radical en su descenso a esta nueva soledad tan exacta. Gracias a esta experiencia se sabe algo más del parentesco existente entre crueldad y radicalidad, pero también más de la afinidad existente entre la exactitud y el buen humor *–nota bene*: de la exactitud de músicos y artistas, no de los administradores del conocimiento ni de los que cuentan los defectos, es decir, aquellos que confunden el apego a sus inhibiciones con la exactitud.

Quien lanza teoremas como flechas y profiere juicios como si fueran mordiscos, tiene que creer, a escala de dolor-placer, en la indudable eficacia de lo dicho como *index veri*, tanto en el autor como, no en menor medida, en el público. Nietzsche desarrolló esta creencia como sólo puede hacerlo un creyente; su *credo* demandaba que no hubiera ninguna enunciación acerca de la verdad carente de consecuencias –incluso si éstas entrañaban el ocaso del sujeto cognoscente en razón de una voluntad de verdad altamente desarrollada: *fiat veritas, pereat vita*. Esta perspectiva de una posible fatalidad inherente a la correspondencia entre conocimiento y efecto explica por qué el *credo* de Nietzsche significa algo más que el exagerado interés del artista por conseguir un efecto; como tampoco significa, ciertamente, una simple reducción de la filosofía a la retórica.

El concepto de estilo nietzscheano trata, concretamente, de condensar todo discurso en una fundación corporal del conocimiento entendida en términos de placer y dolor. En sus declaraciones sobre la verdad, la propia verdad empieza a convertirse en algo concreto –no en el sentido leninista, que, a la

postre, confundía la verdad con las bombas y permitía su concreción al precio de atrofiarla en una brutalidad estratégica llamada *práxis*, sino concreto en el sentido de una estética somática: es decir, en el sentido de un retorno de lo verdadero a lo que puede ser percibido como verdad, de una mediación renovada y profunda de conocimiento y sensibilidad–. La escritura nietzscheana constituye el ejemplo de una oralidad filosófica moderna. Aquello que prevalece progresivamente en las afirmaciones nietzscheanas acerca de la verdad es, más allá del carácter musical de su discurso en términos generales, ese placer agridulce de llevar el mundo en la boca, como un mundo amado y odiado al mismo tiempo: la alegría salvaje de morder y ser mordido sin la cual los dionisianos de esta adivinación no tendrían un fundamento corporal. Puede decirse así que, en Nietzsche, el sentido del gusto, en la medida que constituye el más íntimo de todos los sentidos, adopta de nuevo una dimensión filosófica. La filosofía regresa a sus fuentes somáticas: el mundo es, originariamente, algo que pasa por la boca.

De ahí que, en Nietzsche, la crítica psicológica y del conocimiento –particularmente, la de su etapa intermedia– no constituya una teoría susceptible de tranquilizar el alma, aun cuando aquella tome prestado de ésta su estructura gramatical y su vocabulario filosófico. Su "teoría" es una *guerrilla*[27] *oral. Ciertamente, sus escritos filosóficos y psicocríticos se presentan en una resplandeciente prosa apolínea –una prosa que, por su maliciosa simplicidad, no muestra sino desprecio por todo lo que sea complejidad teórica. Ahora bien, estos escritos –con todo su racionalismo extremado y petulancia positivista– han de ser leídos como dionisianos orales en miniature.* No son sino los mordiscos, gritos y saltos convertidos en verbo de una psique *im-*

[27] En castellano en el original. (N. T.)

pelida a comunicar su gélido delirio ante la constante venida del mundo.

Nietzsche intenta ensayar un modo de hablar capaz de brotar de un modo tan rápido, preciso, seco, apropiado y fatal del emisor que, durante un instante, la diferencia entre vida y discurso desaparezca. En los momentos más elevados de intensidad oral, lo que se dice se consume en el acto de decirlo; todas las representaciones quedan reducidas a cenizas en el acto de la expresión; no hay ya semántica, sino sólo gestos; no hay ya más ideas, sino sólo figuras retóricas de energía; no hay ya un sentido superior, sino sólo excitación terrenal; no hay ya *logos*, sino sólo oralidad; no existe ya nada sagrado, sino sólo latidos del corazón; ya no hay más espíritu, sólo inspiraciones. Ya no hay ningún Dios, sólo movimientos bucales.[28]

¿A quién puede sorprender el hecho de que, hasta el día de hoy, este lenguaje ha estado a la búsqueda de aquellos capaces de entenderlo? ¿Es éste el lenguaje del hombre postmetafísico –tal vez también sólo un tipo de lenguaje infantil: el retorno de una oralidad jovial a las altas cumbres de la cultura?

Cien años después de Nietzsche, da la impresión de que la comprensión popular de este filósofo tan singular es posible en ciertos momentos. Puede que una gran parte de los éxitos en la estética, así como muchas de las decisivas autointerpretaciones filosóficas en la actualidad sean sólo el cumplimiento de lo que ya se anunciaba en su obra. La plena confirmación que el juicio nietzscheano sobre la *Carmen* "cínica" ha recibido en la actualidad entre el público de masas es un indicio de los muchos posibles. Esto no es todo: puede contarse, además, el retorno de la ópera, el renacimiento del *páthos*, el descubri-

[28] Aquí cabe observar lo mismo que en la nota 12 de la p. [65].

miento de un segundo fatalismo, la obsesión general por el cuerpo, la renuncia en masa de las fantasmagorías teleológicas, el irresistible privilegio del gusto sobre la moral, la enervante vacilación de las almas entre el abandono y la asociación, entre el esfuerzo por la separación y el deseo de unificación, entre el infierno de la diferencia y el de la identidad –todos éstos son los paisajes de Nietzsche, y nosotros somos sus habitantes; no tanto porque nosotros "también" compartamos sus problemas, cuanto porque sus problemas y su manera de expresarlos se ciernen cada vez más sobre nuestra propia problemática y la guían.

¿El gusto en lugar de la moral? ¿A dónde conduce esto? El gusto, ¿qué es en realidad? ¿Cómo puede una magnitud tan caprichosa cobrar sentido en términos intelectuales? ¿Y no sería esto una pregunta falsamente planteada? ¿Qué pasaría si todos los sistemas de significación hubieran sido siempre meramente sistemas del gusto –diferentes modos de traducir el aroma del mundo en articulaciones lingüísticas? ¿No podría ser que todas las doctrinas metafísicas sólo tuvieran la misión de ocultar la amarga píldora de una vida insoportable en la dulce confección de una dotación de sentido? "Y vosotros me decís, amigos, que no se ha de disputar sobre el gusto y el sabor? ¡Pero si toda la vida es una disputa por el gusto y por el sabor!" (ASZ, "De los sublimes").

¿No habrían sido todos los grandes métodos de organizar el mundo meramente manipulaciones del sentido gustativo (no es ninguna casualidad que las palabras "cosmología" y "cosmética" tengan la misma raíz), y todos los juicios filosóficos sólo perfumados intentos de cubrir los insoportables hedores de las cloacas del mundo mediante el trabajo del concepto? La psicología afirma que el gusto es el sentido del mundo perceptivo más íntimo, y Heidegger nos dice que los temperamentos interpretan el mundo. El predicador Salomón iba al detalle: la

mujer es amarga, y Nietzsche compartía este gusto, sin recurrir a la autoridad de su predecesor bíblico.

A mi modo de ver, la posición excepcional de Nietzsche entre los autores filosóficos de la modernidad se debe, sobre todo, al hecho de que, como ningún otro pensador antes de él, organizó su reflexión por completo en torno al juego entre el temperamento y el gusto. Si él fue un estilista que filosofaba, era porque adaptaba conscientemente su escritura a los modos de la oralidad. Hablando con un extraordinaria intensidad de temperamentos, tipos de tono, variaciones de gusto, grados de sonoridad y *tempi*, fue el primer filósofo que comprendió que *el* lenguaje, *el* estilo, *la* expresión no eran nada más que seudo-platonismos desalmados, de los que huía lo que quedaba de vida. Por tanto, también *la* expresión de la verdad llega a cierto fin con él. La cuestión de *cómo* expresar las verdades, es a partir de ahora, su problema: algo relacionado con la afinación del instrumento en el que ellas son tocadas –esto es, del cuerpo excitable. El reverso de esta idea se leería como sigue: elimina la excitabilidad del cuerpo, y tú obtendrás *una* "verdad".

Nietzsche, bajo la máscara de Zaratustra, fue seguramente, sin haber sido *sufí*, el primer moderno que se encontró con una verdad que demandaba ser bailada. Él fue también, por tanto, quien supo que la verdad podía expresarse en la risa. En los momentos de emoción dionisíaca, este autor conocía asimismo el llorar de la verdad –por no hablar del soldado que, dentro de él, prefería detenerse y mantenerse firme ante la verdad. ¿Y qué podría decirse de un vomitar de la verdad, capaz de presentarse como un síntoma que acompaña a las pesadas migrañas del cuerpo flagelado y poco dotado para mentir del escritor?

Nietzsche desarrolló fundamentalmente dos registros a la hora de expresar la verdad: el mordisco de la verdad y el canto

de la verdad; ambas son escenificaciones supremas de una razón oral mediada por el gusto y el temperamento. Decir la verdad a mordiscos es el gesto característico de una escritura psicológica desenmascaradora de rasgos cínicos. Esta escritura oscila entre una muerte a mordiscos de todo lo que le hacía sufrir, fuera por impertinencia ("Con permiso del ganado vacuno entre mis conocidos, simples alemanes..."), fuera por abandono (¿no llamó a Lou, después del "desengaño", ese "pequeño mono flaco, sucio, maloliente, con sus falsos pechos"); y un modo de morder gozosamente preciso, cruel y tierno en asuntos cuya simple contemplación no basta para colmar la sensual avidez de conocimiento. Nietzsche conocía el canto de la verdad como un gesto que se presentaba legítimamente en el hombre que había aprendido a valorar, tras sufrir mucho, el precio de los buenos momentos. "Cantar es algo propio de los que convalecen; el sano prefiere hablar" (ASZ, III). Un hombre como Nietzsche que, en tanto hipersensible y muy desvalido, tenía que destruir a mordiscos un mundo lleno de restricciones y deficiencias, pero que, por otro lado, en cuanto eterno convaleciente, era tan feliz como para poder celebrar cantando algunas grandes curaciones, tenía que dar forma en su obra a un cuerpo lingüístico capaz de alumbrar, entre la pequeña mordedura y el gran *melos*, entre el laconismo y el ditirambo, una individualidad única.

Este cuerpo lingüístico sorprendentemente móvil y entrenado llevaba a cabo "saltos y brincos" (carta del 25 de enero de 1882), que resultan todavía hoy ajenos a alguien inmovilizado y fríamente encerrado en la teoría –por mucho que haya publicado voluminosas teorías acerca de la experiencia estética. Ahora bien, se comprenderían mal estas cabriolas de Nietzsche si sólo se quisiera ver en ellas alegres adornos de la cuestiones serias relacionadas con la verdad. En ellas se manifiesta –tanto como en sus elevaciones de *páthos*– una subversión dioni-

siaca del *esprit de sérieux*: ese espíritu que pesa plomizamente sobre el mundo moderno, con sus ideas teóricas y morales dominantes. Nietzsche pretendía anunciar una nueva ética del pensamiento –bueno, ¿no se dice hoy así?– en esta corporalidad lingüística. La lección intelectual del comportamiento de Nietzsche se recomienda como una higiene o dietética –como un tipo de educación musical intelectual y espiritual, como una gimnasia mental para la práctica de una nueva psicosomática de la intensidad. Nietzsche sabe que no existe nada más indecente que la falta de energía que se presenta como ciencia; siente que no existe nada más sospechoso que el miedo a la verdad que se hace pasar por conciencia crítica; y nada más falso que esa incapacidad de reconocimiento que se hace pasar por una facultad superior. Nietzsche desarrolla, sobre todo, un sentido sumamente sensible para detectar todo tipo de obscenidad, sobre todo la existente en la llamada comunicación entre sujetos que no se atreven suficientemente a manifestarse en sus expresiones. ¡Cómo detestaba el fenómeno –caricaturizado más tarde por Georg Grosz en sus autómatas republicanos– de esos funcionarios de sí mismos, de esas marionetas de escaparate de sus propios principios! Nietzsche descubre el vampirismo inherente no sólo a la ética cristiana, sino también, no en menor medida, a la cultura teórico-moral.

Estoy seguro de que, a la larga, esto será el rasgo más sobresaliente de la transmutación de los valores. El "desenmascaramiento" del cristianismo como un movimiento de resentimiento y como un atentado histórico contra la vida parece probablemente insignificante si se compara con el descubrimiento de la corporalidad del pensamiento. Por tal no cabe comprender un modo de pensamiento que se centra *en* el cuerpo, ni tampoco una manera de utilizar lo corporal *contra* lo espiritual, sino una espiritualidad corporal, en la que aparece el drama de la inteligencia post-metafísica. Ésta es la razón de que

siempre haya una inteligencia a punto: una inteligencia en camino, una inteligencia en escena, una inteligencia en el temperamento. Ésta no es algo que esté ligado al sujeto como una propiedad privada, sino algo que irrumpe como un desafío y una revelación. Puede que las limitaciones de esa vieja y obtusa ilustración se hagan rápidamente visibles en este contexto: a saber, como las limitaciones derivadas de la tentativa de circunscribir la inteligencia a los términos de una propiedad subjetiva, libre de riesgos, erigida sobre un determinado centro estático, en lugar de comprender que ésta sólo se pone en funcionamiento como una magnitud procesal y dramática –más allá de la ilusión individual de la propiedad que ha distorsionado todos los aspectos de la vida en la modernidad. Nietzsche descubre la inteligencia como la virtud del viajero y del "psiconauta", como un rasgo del navegante, de quien escribe:

> "En realidad, nosotros, filósofos y «espíritus libres», ante la noticia de que el «viejo Dios ha muerto», nos sentimos como iluminados por una nueva aurora: ante ella nuestro corazón rebosa de agradecimiento, asombro, presentimiento, expectación –finalmente, el horizonte se nos aparece libre de nuevo, aunque no esté despejado; finalmente podrán salir a la mar de nuevo nuestros barcos, zarpar hacia cualquier peligro; de nuevo se vuelve a permitir cualquier riesgo a los que buscan conocen; el mar, *nuestro* mar, yace abierto allí otra vez, tal vez nunca existiera antes un «mar tan abierto»" (*La ciencia jovial*, 343).

En cada uno de estos casos existe un modo de pensar que, en sus conceptos fundamentales y operaciones básicas, todavía sigue utilizando categorías dramáticas –no, se trata, más bien, de un fenómeno que no se desarrolla más que bajo categorías relativas al drama. *Tragoedia facta est quod philosophia fuit.* En esta dramaturgia del espíritu las tesis carecen de

valor, sólo hay escenas; no valen ya las "ideas", sino sólo los golpes dramáticos, no valen los discursos, sino sólo las provocaciones. El pensar es el evento del pensamiento: la aventura de quien conoce –el drama de los dramas.

Nietzsche rodea esta inteligencia del evento con una serie de metáforas brillantes: metáforas marítimas, funambulescas, aéreas, alpinas, nómadas; metáforas de fragancias, de sonidos, de temblores, de resacas; metáforas relacionadas con el hecho de manar, de estallar; metáforas de desplazamientos, de desbordamientos, vaciamientos y partos. En todas estas imágenes se manifiesta un espíritu-del-evento de carácter investigador, creador, experimental –un *logos polytropos*– que no significa nada más que el devenir resplandeciente del cuerpo a lo largo de su gran periplo por la tierra y alrededor del mundo.

Es importante subrayar aquí que Nietzsche –como, en general, todos los postmetafísicos de tipo dionisíaco– no trata nunca de organizar una justicia compensatoria. En este punto no hay que quedar atrapado en la retórica nietzscheana: su autoconciencia de hacer época carece, desde el punto de vista de la historia de la filosofía, de sentido real. Lo que este autor lleva a cabo no conduce a una pura entronización de la sensualidad, que debiera ser restaurada en sus derechos tras los excesos teóricos y ascéticos de la *ratio* occidental. La reflexión post-metafísica no debe ser entendida como un movimiento compensatorio contra un supuesto exceso de algo –como, por ejemplo, del mundo inteligible en relación con lo sensible. Tampoco supone un nuevo comienzo después de que algo haya llegado a su fin, como, por ejemplo, el retorno del cuerpo después del transcurso de una era descorporeizada, ni siquiera representa la aurora de la gran honestidad después de una época hipócrita.

Ahora bien, si no se trata de esto, ¿de qué se trata entonces? El pensamiento post-metafísico constituye la *constante* pro-

fundización de la subjetividad en el alumbramiento del cuerpo abierto al mundo; un devenir lingüístico y mundo-constituyente del cuerpo, que, en el curso de su atenta autocreación, se enriquece al aumentar su cohesión. ¿Significa esto que, en aparente contradicción con todos los principios metafísicos, la inversión de la relación entre cuerpo y espíritu? Ciertamente, parecería ahora que, en lugar del *logos* hecho carne, la *physis* se habría hecho verbo. Pero también esta formulación de la cuestión es incorrecta, ya que este proceso no acontece como una sustitución de algo, sino, antes bien, se revela como el acontecer fundamental que, desde tiempo inmemorial, también comprende la conversión en carne de la palabra. Tanto el proceso de alumbramiento como el devenir lingüístico de la *physis* son mucho más antiguos que el descenso del *logos* a los cuerpos –mucho más antiguos, pero también históricamente mucho más poderosos. Lo que llamamos encarnación (y al hacerlo así nosotros pensamos irremisiblemente en el platonismo cristiano y en sus modernas manifestaciones sustitutas) no es sino un mero episodio dentro del inmemorial resplandecer lingüístico y espiritual de la *physis*.

Aparentemente, en la aurora de la cultura superior, uno tendría que suponer la existencia de una esfera autónoma de ideas, valores, divinidades e imperativos, que habrían descendido al mundo físico a fin de consumar dentro de él su labor espiritualizadora, su *opus operandum*. "Y la palabra se hizo carne y habitó entre nosotros": este himno del platonismo cristiano es, al mismo tiempo, el *motto* de las culturas avanzadas, que, *eo ipso*, presentan programas de moralización, espiritualización y desencarnación. De ahí que las culturas avanzadas también tengan que aparecer siempre como culturas caracterizadas por una guerra interna de un espíritu móvil y conquistador contra una carne indolente y afligida; en ellas actúa, además de la violencia exterior de guerra y dominio, tal vez su rasgo más

característico: la violencia encarnada en la palabra, la cual penetra en el cuerpo con objeto de cancelar su sufrimiento, su deseo, su indolencia y su obstinación en una radiante "función".

Un análisis más minucioso nos mostrará, sin embargo, que ésta es una falsa descripción, al menos una descripción inadecuada que confunde una visión parcial del fenómeno con la visión completa. Pues el hecho de hablar es siempre más antiguo que el *logos* de la cultura superior; desde tiempo inmemorial, antes de que una palabra poderosa pudiera prescribirles lo que tenían que decir o en qué tenían que encarnarse, los cuerpos han hablado de sus "temperamentos", de su "gusto", y de sus excitaciones. Dado que la existencia humana, a causa de inveterados fundamentos corporales, subsiste gracias al hecho de compartir y comunicar, no existe una base sólida para un *logos* que prefiera separarse de sus fundamentos corporales, a fin de poder administrarlos tiránicamente. En este sentido, el *logos* es el parásito de una dimensión lingüística más antigua que, de un modo altamente culturizado, no responde más que secundariamente a la violencia y a los estados de penuria del proceso civilizatorio; el *logos* siempre trepa a lo largo del carácter insoportable de una situación universal, en la que la vida aparece como algo que tiene que ser superado; y si no es así, entonces, al menos, como algo que tiene que ser observado desde lo alto. De aquí la vieja afinidad entre espiritualización y mortificación, síntomas ambos de la logopatía de la cultura superior. Incluso los excesos de la logicización sólo constituyen derivaciones de la comunicabilidad originaria de lo viviente, todavía capaz de reconocerse en sus abusos.

¿Corrobora la propia obra nietzscheana estas observaciones? Creo que Nietzsche es uno de los escasos pensadores que han consumado, de un modo ejemplar y desde una moderna perspectiva, la tendencia de la *physis* a convertirse en verbo. Él fue

el genio de la correspondencia; fue testigo, de una manera grandiosa, de la experiencia de la venida del mundo y de su acogida, de la experiencia de la excitación y de la resonancia, de la experiencia del evento y de la analogía. Considerando retrospectivamente sus éxtasis durante la redacción del *Zaratustra*, él mismo encontró sorprendentes formulaciones para esta sobreabundancia lingüística relacionada con la expresión del hecho vital:

> "Aquí todas las cosas acuden a tu discurso acariciándote y te halagan: pues quieren cabalgar sobre tu espalda [...] todo ser quiere hacerse aquí palabra, todo devenir quiere aquí aprender a hablar de ti" (KSA VI/ 340).

Poco antes del inicio del siglo lingüístico, el siglo veinte, se hace presente un fenómeno lingüístico jamás imaginado por ningún lingüista. ¿Cómo pudo Nietzsche ser capaz de expresarlo?

> "Conservando un mínimo residuo de superstición, resultaría difícil rechazar en realidad la idea de ser mera encarnación, mero instrumento sonoro, mero médium de fuerzas poderosísimas" (KSA VI/ 339)

Mas para volver a encontrar, a través de la niebla metafísica, el camino a la verdad de lo más evidente, también hay que aniquilar los últimos residuos de superstición: aquí no se encarna ningún sentido superior, sino, más bien, una *physis* expresándose hasta llegar a los límites de la irradiación. En este terreno fronterizo, no existe una diferencia real entre la expresión de algo en general y la expresión de algo concreto. En los márgenes del lenguaje, desaparece la diferencia entre existencia y discurso en el inevitable cumplimiento de la expresión abso-

luta. El hecho de que a este estado se sume un grado máximo de bienestar físico demuestra que Nietzsche sólo era capaz de encontrar el ritmo de una vida exitosa si se liberaba de la constricción a encarnar, para ser capaz así de ceder a la expresión *antes* que al lenguaje:

> "Mi agilidad muscular era siempre máxima cuando la fuerza creadora fluía de manera más abundante. El *cuerpo* está entusiasmado: dejemos a un lado el «alma»..." (KSA VI/341).

A pesar de ello, su idea de ser un *médium*, esto es, de representar la función de portavoz, no es simplemente un error supersticioso. De hecho, se puede comparar a la idea de que, en la irradiación corporal propia de la cultura superior para devenir lenguaje, se ponen en marcha una influencia, una constricción y una seducción que no sólo proceden de lo más propio del hablante, sino que le hacen decir cosas que él no diría "por sí mismo" en el sentido preciso del término. El lenguaje hablado no es, ciertamente, el mío o, al menos, no es *completamente* el mío; son siempre los otros los que me hacen hablar y escuchar el lenguaje. El hablar, esencialmente, es siempre una conformidad con un "entender" –sobre todo, con un "haber-entendido". En estas conmociones inspiradas verbalmente surge ese efecto, tan extraño como comprensible, que, a través del hablante, empieza, por así decirlo, a no hablar más que al otro. Nosotros llamamos "inspiración" a estos extraños episodios de la vida lingüística, en los que las designaciones y las inscripciones que el *logos* ha dejado en el individuo empiezan a sonar sobre la caja de resonancia del cuerpo como si fueran propiedad nuestra. En el contexto de la inspiración estética cabe observar cómo la *physis* acepta, sobrepasa, parafrasea y se reconcilia con el *logos*; en tales momentos parece como si un tipo de música fuera la lengua materna de la

vida (según las palabras de Friedrich Hebbel, "antes de ser humanos, ya escuchábamos música"). En un discurso inspirado, las lenguas materna y paterna suenan a través de la boquilla de la criatura mundana. Los antepasados utilizan a esta criatura como signo para las expresiones que no pudieron ser expresadas durante su existencia. Este deseo mudo de ser-uno-de-los-otros hace una inscripción en el –extremadamente moldeable– cuerpo lingüístico de la criatura, con objeto de dejarle expresar su particularidad indecible. "Todo devenir quiere aprender a hablar de ti". Así, en el acceso de la criatura –*infans*: el que no habla–, al rango de ser parlante, se pone en marcha un proceso que es exactamente similar al de la encarnación. Sin la encarnación del *logos*, el sujeto no podría entrar en la cultura superior; mas sin violencia infligida al sujeto, no habría encarnación del *logos*. Violencia y *logos* van juntos, porque sólo a través de la violencia puede el hablante ser conminado a decir cosas contrarias a los intereses vitales del *infans*. Es más, hablar conforme al *logos* significa hablar el lenguaje de quien se puede servir de mí cuando obedezco y soy mortificado; el *logos* es el compendio de valores y palabras, en cuyo nombre participamos en automortificaciones parciales y totales.

Ahora bien, ¿cómo podríamos definir una cultura favorable? ¿Tiene la cultura inevitablemente que quedar reducida a un sutil programa de automortificación y de violencia? En absoluto. Por mucho que la cultura siempre conlleve violencia inherente a su herencia, los participantes despiertos inmersos en el proceso civilizatorio son libres de superar la violencia: pueden hacerlo bien a través del juego creativo, de la resistencia consciente al dolor, o recurriendo a la subversión humorística de los fines supremos. Todo hablante que profundiza en el fondo de sí mismo puede intentar hacer soportable la violencia heredada recurriendo a analogías, parcialmente obedientes, par-

cialmente insurrectas, con sus deberes de encarnación; una vez liberado del trabajo cultural impuesto por el *logos*, éste puede expresar su propia particularidad. Mas expresar lo propia particularidad significa, por suerte, no decir *nada* más; significa retroceder detrás del *logos*, reunirse con la inveterada comunicabilidad de lo vivo. De este modo, en toda psique marcada por la cultura superior se plantea un drama no exento de riesgos: el combate entre la razón del cuerpo y la locura de las encarnaciones. En las culturas avanzadas, *todo* sujeto está preñado de locura.[29]

El drama de la locura tiene lugar cuando, en el caso de Nietzsche, Dionisos se encuentra con Diógenes. Ya anteriormente habíamos abordado la cuestión de qué máscara postzaratustriana quedaría disponible a este pensador después de desempeñar el imposible papel del fundador-de-ninguna-religión y haber llegado a los límites de lo humanamente posible. Ahora resulta evidente por qué esta cuestión había sido mal planteada: en el escenario en el que el drama hasta ahora se había desarrollado habría sido inconcebible la aparición de otra máscara. Porque en este escenario sólo pueden apa-

[29] Derrida comenta en algún momento que "Nietzsche es el pensador del embarazo" (*Sporen, die Stile Nietzsches*, op. cit., p. 17. Hay trad. cast. *Espolones. Los estilos de Nietzsche*, Valencia, Pre-Textos, 1981. Trad. M. Arranz). Yo creo que en Nietzsche ocurre algo distinto, aunque bastante similar: es el pensador de la encarnación. Dicho más correctamente: de la *subversión* de la encarnación. El inmoralismo nietzscheano, según mi opinión, no se basa tanto en la desinhibición del sujeto –porque Nietzsche en ningún momento subestima la función positiva de la inhibición como medio de elevación: pensar la encarnación significa descubrir la violencia. La subversión de la encarnación no mienta, por tanto, ningún fascismo incontinente, sino, por el contrario, un juego liberador con el pasado violento. Los "embarazos" de Nietzsche serían entonces intentos de seguir regalando vida aún desde la violencia. ¿El filósofo como la kleistiana Marquesa de O? Sea como fuere, esto también significa parir centauros.

recer los rostros que forman parte del programa de encarnación del actor. Después de esto, sólo queda una elección: o la demolición del escenario –un acto que equivale a abandonar el intento de encarnación– , o bien la huida a la locura de una última corporeización, el proceso fatal de convertirse en Dios.

Esta decisión se pone en liza cuando Dionisos se encuentra con Diógenes. Supone el acto final de la civilización –representada en el frágil cuerpo de un individuo al que le sobreviene aquello que "nunca le fue lícito querer", a saber, la colisión de Apolo y Dionisos, del *logos* y de la *physis*, de la metafísica y de la sabiduría cínica. Aquí Diógenes representa el cuerpo juguetón de un individuo que habría salvado su irresponsable expresividad soberana ironizando acerca de todas sus misiones –de donde se deduce que su "lenguaje" saca la lengua al *logos*. Si reflexiona como es debido, no tiene que decir nada terriblemente importante. Él utiliza todos los lenguajes para mostrar cómo, en definitiva, *nada* se puede decir con ellos. De ahí que el Sócrates *mainomenos* y el Sócrates cultivador de la música sean, en definitiva, la misma figura. El Dionisos nietzscheano representa, en cambio, el fantasma de un cuerpo que quiere encarnar un *logos* divino, de un cuerpo que no es más que una superficie sonora y que habla de mundos; un cuerpo, en suma, presto a romper las cadenas de la individuación y la indolencia última de la carne, con objeto de unificar, en una embriaguez profética, la dolorosa celebración del nacimiento con la de la muerte.

Mas para un individuo empírico, esta encarnación de lo dionisíaco supone simple y llanamente lo insoportable –de idéntica naturaleza que la insoportabilidad de la que parten todos los caminos de la cultura hasta llegar a lo soportable. Nadie, sin una preparación previa rayana en lo inconcebible, es capaz de soportar el shock de la irradiación dionisíaca; casi na-

die sobrevive a esta inmersión en lo irrepresentable e irremplazable.[30]

Las tesis metafísico-artísticas de Nietzsche proporcionan la explicación más relevante de este fenómeno: la constricción al arte recorre la existencia en todos sus dominios. Lo insoportable tiene que refugiarse en lo soportable; lo irremplazable tiene que dejar ser reemplazado; lo irrepresentable tiene que ser objeto de representación; lo injustificable tiene que ser justificado; lo que es incomunicable tiene que ser comunicado, y lo indivisible tiene que ser dividido –de modo que pueda soportarse. La presencia debe ser llevada a la representación, dado que la pura presencia –prescindiendo de la indisponible excepción de lo místico– es sinónimo de lo insoportable para los hombres del *statu quo*.

Aquí es donde Diógenes hace su aparición –el hombre demente que anuncia la muerte de Dios, del *logos*, del discurso autoritario, de la moral. He aquí el salvador dionisíaco que protege de todo lo que es demasiado dionisíaco. En razón de su experiencia en las situaciones extremas, él se ha mantenido alerta ante la posibilidad de aventurarse en los registros medios. Pues, detenida ante el trasfondo de lo dionisíaco, la banalidad enseguida comienza a brillar de un modo suficientemente abismal, y allí donde este resplandor aparece como intensificador

[30] Nietzsche ha subrayado perspicazmente cómo la visión dionisíaca, comparable a un dolor inmenso, llega a ser insoportable: "Cinco, seis segundos a lo sumo: entonces, súbitamente, sientes la presencia de la armonía universal. El hombre es incapaz, dentro de su envoltura mortal, de aguantar esto: tiene que transformarse físicamente a sí mismo o perecer. Se trata de un sentimiento claro e indiscutible. [...] Si durara algo más, el alma no lo podría resistir, tendría que desaparecer. –En estos cinco segundos yo vivo una existencia totalmente humana, yo daría toda mi vida por ella, el precio no sería tan grande. A fin de poder soportar esto durante más tiempo, uno tendría que transformarse físicamente a sí mismo [...]" (KSA XIII/p. 145).

de la vida, cabe observar a Diógenes sentado ante su sol, perezoso, pero profundo, precavido, aunque feliz; él es ahora la negativa personificada del estallido, la resplandeciente profilaxis frente a la irradiación mortal, el protector de lo ordinario y el pensador de la soportabilidad dionisíaca; Diógenes avisa al pensador dionisíaco de los peligros inherentes a los casos de encarnación; le recuerda que no existe ningún *logos* capaz de encarnar a Dionisos –la corporalidad espiritual de la propia vida ya *es* Dionisos–, así como que toda duplicación de esta corporalidad primaria a través de la encarnación de un imaginario Dionisos sólo podría conducir a la locura. Diógenes ayuda al pensador dionisíaco a no encarnarse inmediatamente en un "dios" y a no ser destrozado por el horror de lo extraordinario. Le protege de consumirse demasiado rápidamente. De este modo, Diógenes encarna, en cierto modo, la no-encarnación: él muestra su feliz estado, consistente en no-tener-que-decir-nada, viviendo una existencia que se escapa juguetonamente de toda misión. Él se ejercita, con una gran presencia de espíritu, en liberar del discurso autoritario un sentido que sea incapaz de ser descifrado por sus poderes. Es, pues, el maestro de la subversión humorista. Diógenes opone a la histeria de la encarnación pseudoplatónica –así como a la espiritual cristiana y a la moralidad moderna– el *a priori* corporal del dejadme-en-paz: una actitud que ya por sí misma habla de sobra.

La cuestión relativa a la última máscara de Nietzsche tiene que ver, pues, en última instancia, con la pregunta por la posibilidad de poner fin al teatro de la encarnación moral de la metafísica europea. Tal como ha contestado Nietzsche esta cuestión, no puede dejar de recordar algo terrible a todos los que comparten, por poco que sea, el destino de este pensador –algo terrible, entre otras cosas, porque nadie que haya echado una mirada bajo el telón de la racionalidad occidental, puede seguir pretendiendo que el descenso de Nietzsche a los abis-

mos de la locura fue un asunto meramente privado. Este descenso fue, muy al contrario, la síntesis individual de toda una civilización: un sacrificio ejemplar que, junto a la muerte de Sócrates y a la crucifixión de Jesucristo, representa un tercer modelo inolvidable de la relación entre el discurso autoritario y la manifestación de la vida en la cultura occidental. "No sólo la razón de milenios, sino también su demencia se abre paso en nosotros. Peligroso es ser heredero" (*Así habló Zaratustra*, "De la virtud capaz de hacer regalos").

En su último acto dionisíaco, Nietzsche buscaba razones para poder, a pesar de todo, afirmar su atormentada vida –esta encarnación de lo imposible. ¿Qué no habría dado por tomarse un respiro, en su existencia cotidiana, capaz de permitirle dejar de preocuparse por Dios y dejar de infligir violencia sobre su cuerpo, ese miserable caballo de tiro? Él aspiraba, fuera de las complicaciones de su constricción a la encarnación, a un último desnudo, a una última simplicidad. No es casual, por ello, que la palabra "cinismo" aparezca con frecuencia en los escritos de sus últimos años de vida consciente.[31] Tal vez en este momento incluso el modo de existencia de un catedrático de Basilea le pareciera válido, y la desnuda existencia de un Dios no fuera tan agotadora ni tan embarazosa.[32] Él entonces ya no dispondría de oro cultural en su cuerpo para te-

[31] Nietzsche escribe lo siguiente en una carta a Brandes relacionada con su autobiografía, que data del 20 de noviembre de 1888: "Me he descrito a mí mismo con un cinismo que se hará histórico. El libro, que se llama *Ecce homo*, constituye un atentado contra el crucificado sin paliativos: finaliza con una espantosa tormenta de truenos y rayos contra todo lo cristiano, o infectado de cristianismo" (KSA XV/ p. 185).

[32] Véase la carta ya inmersa en la locura a Jacob Burkhardt, que empieza con estas palabras: "En definitiva, habría preferido con mucho ser profesor de Basilea que Dios [...]".

ner que intercambiar necesariamente por su reconocimiento como criatura regia, o para regalar a causa de la plenitud desbordante de su tesoro.[33] Él habría hecho lo que le era propio: habría entregado a la cultura lo que le corresponde, habría tomado para sí una parte de la irremediable violencia infligida por el *logos* y, al mismo tiempo, cumplido, honesta y astutamente, su tarea de encarnación. Sólo entonces habría sido capaz de liberar lo que era, a saber: no un verbo hecho carne, que irrita al cuerpo estéril del hombre con embarazos carentes de esperanza, ni tampoco una idea histérica que arrastra el cuerpo como una pasiva carga melancólica, sino, más bien, una *physis* tranquila, espiritualmente rica, juguetona, una individualidad concreta más allá de toda misión y renuncia.

Un instante parmenídeo aguarda a esta individualidad, que ha regresado de los campos de batalla del drama de la encarnación al ámbito de lo que puede ser soportado. Si las circunstancias le son favorables, podría experimentar el ser como una inteligibilidad afortunada e insuperable. Esta individualidad se topa con esos grandes momentos, en los que la existencia, la corporalidad y el conocimiento se conciben como un todo unificado. A partir de este momento, todo se convierte en comedia: la guerra ha terminado, la investigación ha llegado a su fin. En cada instante de su existencia, el mundo sería suficientemente conocido. Entonces florece un pensamiento libre

---

[33] Véase para esto los siguientes versos del último ditirambo de Dionisos, "De la pobreza del más rico":

> "¡Ay de ti, Zaratustra!
> Te pareces a uno
> que ha tragado oro:
> ¡todavía te abrirán el vientre!...
> [...] ¡Sé sensato, tú rico!
> ¡*Primero regálate a ti mismo*, Zaratustra!".

de sombras –sin mundos transcendentes, sin reducciones, sin imputaciones, un pensamiento apoyado en una percepción libre de la mirada del yo investigador, sin injerencias y sin la necesidad de indulgencia, un pensamiento perfecto en su propia evidencia. Mediodía del ser, calma chicha de la obligación. El peso del mundo ha sido suprimido. Dondequiera que se mire, todo es inmejorable. Dionisos está filosofando.

V. El dolor y la justicia

"Hay en la tierra muchas buenas invenciones, unas útiles, otras agradables: a causa de ellas la tierra resulta digna de ser amada" (*Así habló Zaratustra*, "De las tablas viejas y nuevas").

¿Sería, pues, un loco individualismo la última palabra de Nietzsche? ¿No nos dejaría acaso nada más que el estímulo para producir espíritus libres, extáticos en una corporalidad sin miramientos, intensamente amorales y de sospechosa segunda inocencia?

¿Dónde quedaría entonces lo social, señor Nietzsche? ¿Son sus éxtasis procesos adecuados a los principios constitucionales? ¿Acaso, bajo sus lugares comunes, no se encuentran los terrenos minados de la anarquía? ¿Qué tiene usted qué decir acerca de los problemas del presente –o es que prefiere limitarse a ser una referencia de la discrepancia entre conocimiento aislado y el murmullo colectivo? ¿Es esto todo lo que habría que esperar: un subjetivismo sin sujeto, que, pensado como principio general, no sería capaz de producir más que un coloquio postmoderno, un salón de otoño de las vanidades, donde las intensidades, sin garantía de sentido y polilógicas, chocan en-

tre sí? ¿No subsisten aquí sólo cuerpos sin mundos? ¿Sólo actores carentes de compromiso? ¿Sólo aventureros sin seguro de vejez? ¿Sólo proyectos antiguos sin el realismo del capitalismo tardío? ¿Sólo la nueva vehemencia sin diplomacia ni Estado social? ¿Acaso pretende usted, con todo su joven y conflictivo romanticismo conservador y su furor dionisíaco a la hora de romper barreras, conducirnos al caos? ¿No deteriora su culto del instante y su veneración de la excepción las premisas sociopsicológicas de la democracia, a saber, la capacidad de comprometerse indirectamente, de pensar en términos a largo plazo y de poder sentirse dentro de las coordenadas institucionales? ¿No es inherente a toda agitación individualista un jugar con fuego, un impulso tendente a la desinhibición de las restricciones, que estimula las brutalidades y refrena toda precaución, que favorece la liberación de las cadenas y ahoga las responsabilidades? ¿No es esta insistencia en lo singular también un asalto a lo general, que, por lo demás, contribuye a aumentar la tensión entre narcisismo y ley constitucional? Sí, Usted, señor Nietzsche, es un peligro para la cultura política, sobre todo si no cesa de seducir a quienes son más sensibles a la renuncia de la política –por no mencionar a esos tipos decepcionados que toman prestadas algunas atrevidas tesis de sus escritos para tener buena conciencia filosófica de su brutalidad. ¿Qué clase de política era, pues, la que, en su romanticismo energético, creía haber encontrado carta blanca para lanzarse al ataque? ¿Acaso se puede ser aún más claro?

Lo que se pone de manifiesto en estas cuestiones es suficientemente claro para todo aquel que posee un mínimo de sentido político. Esta claridad, empero, parte de apreciaciones en sí mismas imprecisas; procede de una descripción falsa del mundo de principio a fin, y se disuelve en radicales ambigüedades tan pronto como esta descripción queda desacreditada. Presupone que, en una sociedad normal, lo únicamente im-

portante es reunir a individuos adultos y dispuestos a mostrar buena voluntad para resolver cooperativamente problemas comunes. Todo aquel que se aparte de dicha cooperación, bien porque quiera algo más, algo menos o algo diferente, se expone a la sospecha de ser alguien que huye de la realidad –o de ser también un sujeto irresponsable, que esconde su ceguera con respecto a lo social bajo ideologías terapéuticas y privadas tendentes al repliegue; alguien que, en el peor de los casos, se disculpa utilizando la fórmula nietzscheana de la justificación estética de la vida.

Esta manera de ver las cosas, probablemente la considerada más saludable, se rompe en pedazos ante la primera mirada atenta. De hecho, cada uno de estos pedazos constituye ya una falsificación: empezando por el concepto pseudosociológico de normalidad, pasando por el trivial postulado moral de la buena voluntad, hasta llegar a ese bloque autoritario, pomposo, de la ontología vulgar que, bajo la doble ilusión de lo individual "aquí" y de la realidad "allá", obstaculiza toda posible comprensión más profunda; para terminar, finalmente, en la obsesión, arraigada en la política vulgar, de los "valores comunes". Aquí no faltan más que los "valores comunes" como fundamentos ontológicos universales. Naturalmente, no cabe entender la expresión "comprensión más profunda" en el fácil sentido entendido por la sensibilidad burguesa. Quien pasa de las palabras a los hechos, se adentra en un evento dramático; en el transcurso de este evento, la comprensión dionisíaca rompe en pedazos el bloque de la ontología vulgar. No supone ninguna sorpresa que las identidades críticas se defiendan contra una comprensión semejante como contra un peligro que amenaza mortalmente a la estabilidad. Habida cuenta de que la "verdad" significa algo terrible para los sujetos del *status quo*, es natural que, refugiados en este bloque suyo, se defiendan contra el evento capaz de ilustrarles, a saber, el dra-

ma; ellos se muestran críticos, porque, en realidad, *no* quieren encontrar lo que supuestamente buscan.

Resulta fácilmente comprensible saber lo que aquí sucede: a quien vive la experiencia de la existencia como un drama sobre un fondo dionisíaco de placer-dolor –¿y qué individuo despierto no se acercaría a semejante experiencia de modo ocasional?– los hechos morales y sociales tienen que parecerle valores secundarios, por mucho que ellos intenten imponerse en los discursos institucionales como realidades de primer orden. La teoría nietzscheana de la verdad nos explica de un modo impresionante cómo lo que se llama realidad en el discurso institucional no es otra cosa que una realidad en lugar de la realidad –un arreglo apolíneo, una ritualización y una institucionalización del fondo último del mundo de acuerdo con los criterios de soportabilidad y calculabilidad. Mas en el individuo despierto esta sustitución no puede jamás ser exclusiva: el individuo siempre está emplazado en la encrucijada de las ontologías; él sólo se siente vivo en la medida que representa un punto de encuentro de lo dionisíaco y lo apolíneo, esto es, en la medida que él ocupa esa posición en donde la realidad, en su carácter irremplazable, se encuentra con la "realidad en lugar de una realidad" institucional y verbal.

Podría suceder entonces que las individualidades dionisíacamente despiertas *no* fueran precisamente las que huyen de la realidad, sino, antes bien, las únicas capaces de mantenerse cerca de ese fondo último de placer-dolor –con todas las consecuencias que esta capacidad de mantenerse entraña para el intercambio metabólico entre lo individual y la naturaleza, entre la vida y la sociedad; inversamente, los sujetos completamente politizados, socializados y moralizados serían aquellos que habrían tenido más éxito en su huida organizada de la verdad terrible. Cabe pensar, pues, que no hay nadie más permeable, auténtico, implicado y más ensalzador de la vida a la ho-

ra de intervenir sobre la realidad que estos individualistas dionisíacos. ¿Se trata también de hombres inclasificables, hipersensibles, apolíticos o, si se quiere, parapolíticos? ¿Puede pensarse que están comprometidos en una ecología del dolor y del placer previa a cualquier política usual? ¿Acaso son ellos los auténticos protopolíticos –a diferencia de los especialistas en la gran política, y al contrario de los que, al estilo de los activistas tradicionales, siguen practicando una y otra vez el mismo juego de siempre como administradores de los situaciones precarias y como agentes dispuestos a cargar el dolor sobre los demás?

He aquí, manifiestamente, una fisura abierta en el concepto de política como tal. Sería necesario completar el concepto diurno de lo político –entendido como el marco de los intereses en lucha y en discusión junto con sus discursos, estrategias e instituciones respectivas– con un concepto nocturno de lo político, capaz de dirigir su atención a la oculta ecología del dolor del mundo. Mientras que la política entendida en sentido diurno forma parte del mundo apolíneo de la visibilidad, y se desarrolla ante nuestros ojos como una realidad en lugar de una realidad, el lado nocturno de la política forma parte de lo dionisíaco, esto es, de una energética no concreta de un fondo último de dolor y de placer, que supone un requisito previo de toda acción y reacción al nivel de la política diaria. En este concepto nocturno, se manifiesta la problemática más sensible de la modernidad; en este punto, nosotros nos interrogamos acerca de la relación existente entre, por un lado, la construcción moderna de lo que es socialmente soportable y, por otro, la insoportable proliferación de sufrimiento con motivo precisamente de tales construcciones de lo soportable. Al utilizar este tipo de investigación oscura, sólo una cosa resulta evidente: dondequiera que este modo de pensar tiene lugar, la lógica politológica, desde Maquiavelo a Marx, y de Hobbes a

Ho Chi Minh, queda minada por una politología dionisíaca de las pasiones.

Se trata de un pensamiento peligroso –¿cómo podría definirse de otro modo? ¿Supone la típica coquetería anarcorromántica con el abismo, ese conocido jugar con fuego capaz de conducir a conflictos potenciales en las masas, una agudización literaria de esa materia explosiva asocial que todo sujeto socializado lleva consigo? Éstas son las imputaciones que tendrá que afrontar cualquier pensamiento planteado en estos términos. Creo, no obstante, que en tales preguntas continúa reflexionando el auténtico impulso de la modernidad. La Ilustración fue siempre, en sus mejores momentos, un determinado evento en el espíritu de una politología dionisíaca. La auténtica modernidad llevó a cabo una profunda ruptura frente a esa ontología feudal de la miseria fundada en el hecho del sufrimiento de la mayoría en manos de una minoría –*una ruptura en la que el liberalismo, el marxismo*, el anarquismo, la socialdemocracia y el catolicismo político han estado de acuerdo a grandes rasgos. El moderno consenso ecológico del dolor –que la gran mayoría no deba sufrir eternamente por una minoría– es el mínimo común denominador de todas las posiciones dentro del paisaje fragmentado de la modernidad. La modernización se ha consumado en gran medida como una entrada masiva de sujetos afligidos en el marco de nuevas realidades soportables, de alivios, derechos y enriquecimientos que, comparados con los criterios tradicionales, han sido tan enormes que, durante bastante tiempo, no se ha podido simplemente plantear la cuestión de la ecología, de sus efectos de descarga.[34]

---

[34] Naturalmente, esta tesis es exagerada; habría que hablar aquí de algunas voces de la protesta romántica, las cuales ya, desde muy pronto, se refirieron a la arriesgada relación entre la descarga externa de los afectos y la brutalidad interior. El movimiento obrero también encarna una protesta contra el desplazamiento de cargas de la vieja miseria rural a la moderna miseria del proletariado.

Después de varias décadas, el carácter incuestionable de esta situación ha llegado a su fin gracias a una dramática toma de conciencia. Con una rapidez espectacular, se ha extendido el sentimiento de que la modernidad no puede darse por satisfecha con una mera justificación de la vida a través del *éthos* de la descarga técnica, de la participación política y del enriquecimiento económico, puesto que también exige una justificación dionisíaca de la vida en el sentido de una *algodicea*.[35] Este sentimiento explica, en términos históricos, la nueva actualidad de Nietzsche. Como hemos visto, la cuestión religiosa ha sobrevivido al fin de las religiones. En la medida que se articula a la altura de la modernidad, ésta aparece como la cuestión de la posible justificación estética de la vida.

Naturalmente, esta cuestión está ligada, sobre todo, a los interrogantes surgidos acerca del valor y validez de esas descargas, así como acerca de la realización de una posible participación general, dudas estas que han alcanzado proporciones epidémicas: además, estas cuestiones descansan sobre cierto escepticismo, rápidamente radicalizado, frente al moralismo de la modernidad sociopolítica. Este escepticismo se permite cuestionar si, en el moralismo de la ilustración, todavía sigue siendo posible oír realmente la voz legítima de una vida mutilada, que demanda su restablecimiento, o si el síndrome del activismo social moralizante no ha llegado a ser involuntariamente,

---

[35] Para una definición de este término, véase *Kritik der zynischen Vernunft*, p. 815 (Hay trad. cast. *Crítica de razón cínica*, Madrid, Taurus, 1989. Trad. Miguel Ángel Vega): "Algodicea alude a una interpretación metafísica que da sentido al dolor. En la modernidad aparece en lugar de la teodicea como su inversión. En ésta la formulación era: ¿cómo puede conciliarse el mal, el dolor, el sufrimiento y la injusticia con la existencia de Dios? Ahora la pregunta reza así: si no hay Dios, si no existe un contexto de sentido superior, ¿cómo se puede soportar el dolor? Enseguida se pone de manifiesto la función de la política como teología sustitutoria".

desde hace tiempo, parte y cómplice de determinadas tendencias que, bajo el pretexto de una descarga adicional y del progreso humanitario, conducen a una proliferación sin precedentes del sufrimiento.

En una situación como ésta, ¿qué podría ser más sugerente que la doctrina nietzscheana de la justificación estética de la vida? Tener en cuenta la estética como una dimensión justificadora, significa romper con el encanto del pensamiento de la justificación moral: una idea vinculada particularmente al ala protestante de la modernidad y que nos ha regalado bibliotecas enteras de libros morales estomagantes. Con sus afirmaciones en este sentido, *El nacimiento de la tragedia* nietzscheano ha adquirido un alcance filosófico capaz de superar todo lo hasta ahora discutido. Pues, con una facilidad que todavía hoy es digna de asombro, Nietzsche ha cortado el nudo moral de la modernidad. Él ha invertido la relación entre moralidad y vida en un sentido naturalista; en lugar de desprestigiar a la vida desde la óptica de una moral eternamente insatisfecha, Nietzsche comienza a considerar la moral desde la óptica de una vida eternamente no susceptible de ser mejorada. Esta inversión dota de gran impacto a su "agresiva tesis"[36] de que sólo como fenómeno estético se *justifica* la existencia del mundo, así como al mismo tiempo explica por qué es inaceptable para todos aquellos que todavía hoy siguen manteniendo la primacía de la moral.

La cuestión del dolor divide a los espíritus. En realidad, nos las tenemos que ver con dos interpretaciones diametralmente opuestas del dolor de la vida. Por un lado, la interpretación moral, que, injustificadamente y durante demasiado tiempo, ha querido hacerse pasar por la única voz legítima de la Ilustra-

---

[36] Véase el parágrafo V del "Ensayo de Autocrítica" de *El nacimiento de la tragedia*. (N. T.)

ción, reconoce en casi todo dolor una variante de la injusticia, deduciendo de aquí un programa de supresión susceptible de extenderse a perspectivas sociopolíticas e, incluso, filosófico-históricas. La modernidad teorético-moral quiere responder a la cuestión de la algodicea recurriendo a un analgésico universal progresivo, mediante el cual el dolor no se reconozca más que como el motivo óntico de su propia supresión futura. Ésta es una concepción nada desdeñable que, demostrada racionalmente en un ámbito general, no necesita de ninguna confirmación: la mayor parte de la actividad terapéutica descansa en el carácter plausible de esta idea. Quien ha sufrido y encuentra alivio sabe perfectamente en qué medida ha de apreciar su valor de verdad. El mismo Nietzsche había expresado con gran claridad lo que el dolor se dice a sí mismo: "¡pasa!"

La algodicea dionisíaca nietzscheana, por consiguiente, se opone directamente al programa moral de la supresión del dolor. De una manera en absoluto distinta a la concepción de la antigüedad, ese planteamiento opone el recuerdo del *éthos* de la resistencia afirmativa a la idea moderna de una negación con capacidad de suprimir. Habida cuenta de que Nietzsche comprende la vida, en su radical inmanencia, como el juego infranqueable del fondo último de placer-dolor, esta concepción recusa toda metafísica de redención –incluyendo sus traducciones modernas en los programas de supresión del dolor y en proyectos terapéuticos. ¿Sería Nietzsche, pues, un estoico nuevamente resucitado, que se ha equivocado de siglo? ¿O, antes bien, un irredento cristiano que, con una actitud neopagana, pretende arrojar a la basura las promesas de la era cristiana?

> "Dionisos contra el crucificado, aquí tenéis la auténtica oposición. No se trata de una diferencia de martirio, porque aquí el martirio tiene un sentido diferente. La vida misma, su eterna fecundidad y su retorno determinan el tormento, la destrucción,

> la voluntad de aniquilar... en el segundo caso, el sufrimiento del crucificado en cuanto inocente es considerado como una objeción contra esta vida, como una fórmula de su condena. Se adivina así que el problema tiene que ver con el sentido del sufrimiento: un sentido cristiano o un sentido trágico del mismo... En el primero de los casos, el sufrimiento debe ser el camino que conduce a una existencia santa; en el segundo, la existencia es considerada como algo suficientemente sagrado para justificar un enorme sufrimiento. El hombre trágico afirma incluso el sufrimiento más áspero [...] el cristiano dice que no incluso al destino más feliz en este mundo; el Dios en la cruz es una maldición lanzada contra la vida, una señal para liberarse de ella. El Dionisos despedazado en trozos significa una promesa de la vida: ella renacerá eternamente retornando de la destrucción" (XV, 490).[57]

La doctrina nietzscheana de la justificación estética de la vida se revela como lo contrario de un esteticismo cínico: se funda en una algodicea que, en cuanto elemento de la pasión dionisíaca, intenta arrastrar por completo el dolor a la inmanencia de una vida que ya no precisa de redención. Paradójicamente, en la pasión dionisíaca, que hunde sus raíces en toda vida despierta, se consuma lo que hemos definido como el acto de soportar lo insoportable. Mas esta acción de soportar no carece de rodeos; de ahí que necesite dos indispensables medios auxiliares: de la embriaguez y del sueño, esas dos antiquísimas drogas de exaltación de la psique. En la pasión dionisíaca, ambas desempeñan el papel de redentores terrestres, mientras contribuyen a construir esos mundos intermedios y esas dimensiones soportables que nos son necesarias para no perecer a causa de la inmediatez.

---

[57] KSA XIII, 14 [89].

Es aquí donde cobra especial relevancia la tesis de que, atendiendo a sus resultados dramáticos, *El nacimiento de la tragedia* requiere una interpretación apolínea. El libro había mostrado cómo la pasión dionisíaca dependía de una traducción apolínea a una dimensión visible, imaginable y soportable. En este libro, Nietzsche se confiesa partidario de la cultura, de la constricción a la simbolización, de la representación. Es, asimismo, evidente que esta decidida orientación posee un doble fundamento: pues aunque la cultura, en términos generales, forme parte del mundo de la apariencia, se trata de una apariencia que no permite ninguna transparencia, habida cuenta de que es la mentira verdadera de la vida misma. Según este planteamiento, la cultura sería, pues, esa ficción que *somos* nosotros mismos; nosotros existimos como autoinvenciones de ese elemento vivo, que, partiendo de la insoportabilidad de la inmediata pasión dionisíaca, se proyecta en lo soportable y mediato. La propia vida debe su espontánea elevación a la cultura a esa dialéctica de lo soportable y de lo insoportable, que es también el origen del proceso de sustitución. De ahí que también se pueda concebir, partiendo de los presupuestos fundamentales nietzscheanos, una ética adecuada a la experiencia que la modernidad se ha hecho del mundo, a saber: una ética de la apariencia necesaria, una ética de lo soportable, una ética de los mundos intermedios, una ética de la ecología del dolor y del placer, una ética de la vida capaz de inventar. El concepto de apariencia nietzscheano posee la capacidad de conciliar la oposición entre ética y estética, incluso la existente entre terapéutica y política.

Bajo la óptica nietzscheana, el mundo de las instituciones morales y políticas se presenta como la esfera de la apariencia necesaria para la vida, como una forma de autocreación de la vida colectiva, que, a fin de ser soportada, tiene que expresar-

se en símbolos, ritualizarse y someterse a valores. Estos sometimientos forman, por así decirlo, la columna vertebral apolínea de las culturas; podrían compararse –haciendo referencia al libro sobre la tragedia– con lo que ya hemos dicho inicialmente acerca de la construcción nietzscheana de la escena trágica: ellos serían, como ésta, dispositivos apolíneos de apoyo, cuyas cauciones permitirían una posible y soportable aparición cultural de lo dionisíaco. Ahora bien, la esfera normativa del derecho, de las costumbres, convenciones e instituciones recibe su legitimidad de la constricción artística de la vida –y no gracias a la autonomía de una ley moral universal; sin embargo, a fin de *ser aplicada*, esta ley moral necesita presentarse bajo la máscara de la autonomía y de la universalidad. Ciertamente, no hay ética apolínea sin desfondamiento dionisíaco, pero tampoco hay ética dionisíaca sin ficciones apolíneas de autonomía. Esto significa que, después de Nietzsche, no cabe ya pensar en una teoría de la cultura que no sea consciente de la existencia de ironías fundamentales. A decir verdad, Nietzsche ha orientado el pensamiento moral y teórico-cultural hacia el naturalismo, aunque no sin dejar de proporcionarle a éste un sentido estético e ilusionista; localizó así el fenómeno creativo, fingidor, mentiroso en el evento mismo de la vida. Así nosotros podemos descubrir una base natural en toda cultura; mas esta base es, simultáneamente, la dimensión que se eleva al nivel de lo cultural y lo que asciende creativamente a la altura de los sistemas de valor. De este modo, la conciencia humana se sitúa ontológicamente en un espacio irónico: un emplazamiento en el que el animal fingidor está condenado a descubrir sus propias ficciones. El hecho de despertar a esta ironía supone, al mismo tiempo, un despertar a la filosofía; no es una ironía que esto pueda conducir a un mayor desapego, y no a un descubrimiento capaz de mantener una distancia. En este lugar, el mecanismo del distanciamiento de la vida a tra-

vés del conocimiento queda interrumpido. Mas es preciso jugar con aquello de lo que no hay distancia.

La algodicea de Nietzsche contiene, por consiguiente, los presupuestos de una ética filosófica –ciertamente, una ética que descansa sobre el subsuelo de una trágica ironía. Dado que la apariencia moral forma parte de la autocreación de la vida, a la conciencia naturalista no se le permite querer retroceder detrás de las creaciones morales. Éstas son parte irrevocable de la cibernética de los seres vivos sociales. Lo apolíneo, desde el punto de vista cibernético, no mienta otra cosa que la necesidad de dotar, a la amorfa compulsión de las fuerzas dionisíacas y de la diversidad caótica de lo individual, de una forma reguladora sometida a la ley de la "mesura", de la individualidad, de la autorrestricción y de la racionalidad. Aquí el "derecho" es un sueño verosímil de la humanidad, nacido del carácter insoportable de las situaciones carentes de leyes; forma parte de la autorregulación de la vida en los "mundos intermedios" de los procesos homoestáticos soportables. Es un componente de las autocreaciones globales que llamamos cultura. Ahora bien, como hay que comprender todo derecho y toda moral como magnitudes regulativas en la cibernética de lo soportable, no se puede saltar por encima de la irónica sombra que proyecta el postulado de autonomía y universalidad del derecho. Allí donde haya valores, continúan las ironías.[38] La simple creencia apolínea en los valores y en su autonomía no puede ser restablecida en la modernidad.

Si la ética es cibernética, podemos entender por qué no persigue ningún objetivo, sino, antes bien, trabaja con las disfun-

---

[38] De aquí sólo hay un paso para emprender una crítica de la razón cínica, es decir para llevar a cabo una reflexión que trabaje con el concepto de cinismo como categoría central de la reflexión sobre la cultura y el mundo de los valores en una situación postnietzscheana.

ciones. Es un error típicamente moderno creer que el deber de la ética es cambiar el mundo, y no reconocer que su tarea no puede ser otra que defender, en el seno de las rápidas autotransformaciones del mundo, el derecho natural apolíneo a una vida soportable. Nietzsche ha formulado de manera clásica el carácter regulativo de la ética apolínea al exigir que, en un individuo, pueda emerger tanto placer y dolor del fondo dionisíaco como "pueda ser superado de nuevo por la fuerza de transfiguración apolínea". ¿Es posible concebir un reconocimiento más sublime de la labor cultural?

Es aquí donde aparece el concepto de justicia dotado de un sentido inusual. Porque Nietzsche continúa diciendo:

> "[...] de tal suerte que esos dos impulsos artísticos (lo apolíneo y lo dionisíaco) están obligados a desarrollar sus fuerzas en una proporción rigurosamente proporcional, de acuerdo con la ley de la eterna justicia" (KSA I /155).

Por justicia cabe entender una ética homoestática, cuya necesidad se funda en la autorregulación de los procesos vivientes. Nietzsche ha formulado esto mismo de un modo bastante paradójico: "Todo lo existente es justo e injusto y en ambos casos igualmente justificado" (KSA I /71). Así no se expresa, obviamente, alguien que, sentado en su escritorio, hace planes para mundos mejores –ni alguien que disecciona analíticamente el vocabulario moral de su nación y que, en razón de esta actividad, se hace pasar por un filósofo; se expresa aquí, antes bien, un hombre que, tras haber experimentado con su propio cuerpo, penetra en el entramado de la realidad y echa una mirada a la ecología de la vida sufriente.

Como es obvio, aquí ya no se abordan más las cuestiones relacionadas con la ética formal o con las doctrinas de valor material. Detrás de las disputas acerca del bien y del mal y detrás

de la competición entre los valores para lograr la supremacía cultural o política, surge –desafiante y con aire amenazador– el conglomerado central de la modernidad: la cuestión de la comprensión de la subjetividad como tal. Ciertamente, con la introducción de un concepto cibernético de justicia, ha acontecido algo decisivo –un fenómeno que, cargado de implicaciones, al mismo tiempo tiene que permanecer absolutamente incomprensible e inaceptable para todos aquellos que suscriben la ilusión de la autonomía moral del sujeto y la superstición del libre albedrío: el sujeto moral –llámese individuo, ciudadano, persona legal, hombre, o como se lo quiera llamar– ha sido, a causa de este giro, exonerado de su ficticia posición central en el universo moral; ha quedado "descentrado" para convertirse en una fuerza dentro del juego de fuerzas subjetivas. La cuestión de saber si esto equivale a una reevaluación o a una degradación, a un abandono o a una liberación del sujeto, no puede aquí ser contestada; en cualquier caso, zanjar sin más esta cuestión tampoco sería posible; no es impensable que un simple descentramiento del sujeto, despedido respetuosamente de la ficción de la autonomía, pudiera conducir a una constitución legítima de la subjetividad –eso sí, más allá del yo y de la voluntad. Lo que parece a primera vista una amarga expulsión del punto central podría también considerarse, tras una visión más atenta, como una posible aventura enriquecedora –en el caso, ciertamente, de que sea correcto que, siendo consciente de semejante descentramiento, el sujeto no hace más que abandonar lo que jamás poseyó (su autonomía) y obtiene lo que habría perdido necesariamente con la ilusión de la autonomía: el juego de su cuerpo y su estatuto extático-dialógico. Mientras el sujeto centrado es el efecto de una gramática que no cesa de atormentar a la conciencia viviente entre un tú-debes y un yo-quiero, el sujeto descentrado sería tal vez el primero que podría decir de sí con todo derecho: yo-soy.

¿Qué resulta de todas estas reflexiones? Suponiendo que ellas apuntan en dirección de revelaciones fecundas, ¿qué se obtendría aprendiendo a aceptar el concepto de justicia desde una comprensión cibernética y a ver en él una dimensión radicalmente perspectivista, constructiva y selectiva, inherente a la naturaleza constructora de las autocreaciones vitales? El interés de estas reflexiones reside, probablemente, sólo en sus consecuencias para la propia interpretación del fenómeno de la ilustración. Al representar la Ilustración una apuesta histórica relacionada con la realización de una subjetividad conforme a la razón, el sujeto ilustrado, afectado radicalmente por la transformación del concepto de subjetividad, deja de ser un centro moral y jurídico de la voluntad para convertirse en un fenómeno cibernético y medial. Un asunto no baladí. Probablemente, se trata aquí de ese todo o nada puesto en liza en el pensamiento filosófico. A partir de ahora, el sujeto de la Ilustración no podría constituirse como si quisiera seguir las reglas del ilusionismo apolíneo –a saber, como fuente autónoma de sentido, de *éthos*, de lógica y de verdad–; sólo puede hacerlo, en cambio, de un modo medial, cibernético, excéntrico y dionisíaco, como un punto sensible en los mecanismos autorreguladores de las fuerzas, como una llamada de atención a la neutralización de los antagonismos impersonales, como un proceso de autocuración del dolor originario y como una instancia de autocreación del placer originario –por decirlo poéticamente, como un ojo a través del cual Dionisos se observa a sí mismo.[39]

---

[39] El propio Giorgio Colli, en sus meditaciones aforísticas sobre la situación del espíritu occidental "después de Nietzsche", ha formulado con brillantez esta ruptura con los medios del subjetivismo objetivista moderno. En una anotación titulada "*El otro Dionisos*", Colli escribe: "El símbolo del espejo, atribuido por la tradición órfica a Dionisos, dota al dios de un significado metafísico que Nietzsche no acertó a desentrañar. Mirándose al espejo, el dios ve el mundo como su propia imagen. El mundo, pues, es una visión, su naturaleza es

Comparadas con estas concepciones de una subjetividad medial, el constructivismo moral de la Ilustración tiene que parecer ingenuo. Es más, si llegamos al extremo de deducir de aquí la visión de una hegemonía universal de la moralidad, esta ingenuidad se convertirá en histeria: una procreación de demonios en el aire, una impotente autocópula de la ilusión apolínea. En su crítica de la moralidad, Nietzsche nos muestra el mínimum de esta segunda reflexión, sin la cual la Ilustración, por su parte, quedaría sólo como un ilusionismo primitivo. Sin embargo, una moralidad amoral sin moral sería impensable sin una relación estética con la ilusión necesaria:

---

meramente conocimiento. La relación entre Dionisos y el mundo es la relación entre la vida divina, informulable, y su reflejo. Este último no ofrece la reproducción de un rostro, sino la infinita multiplicidad de las criaturas y de los cuerpos celestes, la descomunal sucesión de figuras y de colores: todo eso queda rebajado a ser una apariencia, a imagen sobre el espejo. El dios no crea el mundo: el mundo es el propio dios como apariencia. Lo que nosotros consideramos vida, el mundo que nos rodea, es la forma bajo la que Dionisos se contempla, se expresa ante sí mismo. El símbolo órfico desplaza al terreno de lo irrisorio la antítesis occidental entre inmanencia y trascendencia, sobre la que los filósofos han hecho correr ríos de tinta. No existen dos dimensiones, respecto a las cuales haya que averiguar si están separadas o unidas, sino que hay sólo una cosa, el dios, del cual todos nosotros no somos más que la alucinación. En *El nacimiento de la tragedia* Nietzsche se aproxima a esta concepción de Dionisos, si bien con un excesivo colorido schopenhaueriano; más tarde un intransigente inmanentismo obstaculizará esta aguda comprensión" (*Nach Nietzsche*, Frankfurt am Main, 1980, p. 208-9. Hay trad. cast. a cargo de Carmen Artal: *Después de Nietzsche*, Barcelona, Anagrama, 1978). La cuestión es saber si este obstáculo en efecto tiene lugar. Compárese esto con este aforismo de *Más allá del bien y del mal*: "En torno al héroe todo se convierte en tragedia, en torno al semidiós, en drama satírico; y en torno a Dios –¿cómo?, ¿acaso en «mundo»?" (KSA V/ 99 [aforismo 150, N. T.]). No estoy seguro de si se debería reprochar a Nietzsche un intransigente inmanentismo. Me parece que su actitud antiplatónica y su declaración de guerra al más allá pueden ser entendidas de un modo muy diferente –a saber, como música de acompañamiento marcial a la "gran operación", a la introversión de la metafísica. Véase el capítulo IV de este mismo ensayo.

"Si nosotros nos pudiésemos imaginar un devenir humano de la disonancia –¿y qué otra cosa es el hombre?–, esta disonancia necesitaría, para poder vivir, una ilusión dominante que cubriera su propia naturaleza con un velo de belleza" (KSA I/155).

El velo apolíneo posee, pues, tanto una naturaleza moral como estética, está tejido especialmente con los hilos de la más poderosa de las autoilusiones: la que la Ilustración ha definido como autonomía moral del sujeto. Así es cómo el hombre, según su ecología moral, es un fragmento de una naturaleza sufriente, soñadora, constructora y valorativa, que, con objeto de conservarse a sí misma, necesita de la ilusión de la libertad a partir de la simple naturalidad sufriente.

Éstas no son ideas agradables; demuestran que la doctrina nietzscheana de la justificación estética de la vida no representa un simple programa basado en la frivolidad. Es más, supone uno de los intentos más serios –tal vez el único prometedor– de pensar la situación moral de la modernidad sin ser arrastrado por el vértigo más peligroso de una nueva moral. La seriedad de esta tentativa está ligada a la osadía de su ataque al moderno subjetivismo abstracto. En la empresa llevada a cabo por Nietzsche aparecen los presupuestos de un retorno a los fundamentos corporales de la justicia –comparable a esa vuelta al fundamento corporal del pensamiento, de la que ya se habló anteriormente. En ambos casos, la verdad habla como verdad desde abajo, esto es, no como idea en busca de un cuerpo, sino como un cuerpo inteligente que, partiendo de una determinada apreciación de valor, y de una manera rigurosamente perspectivista, a saber, "construyendo", "eliminando" y "aniquilando", es capaz de vivificar, en el curso de su autocreación, el lenguaje, el espíritu y la justicia.[40] He aquí, pues, la concep-

[40] Véase Heidegger, M.: *Nietzsche*, Bd. I, p. 639 y ss.

ción fundamental de la auténtica modernidad: el conocimiento de la verdad no es simplemente algo que cae del cielo, sino una dimensión que se abre previamente a nuestra experiencia desde el dramático desvelamiento de las ocultas realidades terrenales; poco importa si este conocimiento habla el lenguaje de la ciencia, de la nueva cosmología, de la psicología profunda, de la antropología marxista del trabajo o de la ontología fundamental. En los signos de la corporalidad se anuncia un tipo de materialismo, el *materialismo dionisíaco*, a cuya luz el "dialéctico" no es más que una grosera caricatura.

Hechas estas observaciones, abandonemos el marco desde el que pudimos interpretar *El Nacimiento de la tragedia* como una teoría estética dotada de ciertos rasgos tomados de la filosofía de la cultura. Intentaré, con mis reflexiones finales, ubicar el proyecto nietzscheano en un horizonte, a la luz del cual el libro sobre la tragedia adquiera un perfil más amplio: el de la "historia de la verdad".

Nos parece, en efecto, como si Nietzsche, en la mayor parte de su obra, formara parte de la historia imprevisible, aunque –por su alcance– planetaria, de la verbalización y automovilización de la *physis*. En el marco de un acontecimiento, por tanto, para el que ya se ha utilizado la expresión "materialismo dionisíaco": una expresión cuya pertinencia corre pareja a sus deficiencias. Todo discurso acerca del materialismo en la modernidad corre el riesgo de ser cómplice del subjetivismo más grosero y de las formas más cínicas de pensamiento objetivante. Y, pese a todo, la confesión materialista pretende, conforme a su espíritu, la reconciliación con la materia en tanto que ésta representa lo no-otro del espíritu; ella aspira, pues, a servir de mediación entre ella y una metafísica, que, infelizmente, se cierne sobre el fundamento corporal, y a traer a los fantasmas lógicos de vuelta a casa. El moderno materialismo,

concebido como una legítima rectificación cuasi matriarcal del idealismo, se ha logrado imponer por doquier como la forma de pensamiento de la violencia terminante y de la última captura del poder; él tiene relación, según mi opinión, con la creencia, más desesperada que ingenua, en el potencial histórico y en la capacidad de autorregulación de la modernidad para invocar una vez más, "desde abajo", la unidad de la modernidad *en el espíritu de un materialismo dionisíaco y de un devenir del mundo medial.*

Sea lo que fuere, este pensamiento constituye, frente a las numerosas regresiones, enquistamientos y regresos al estado salvaje, el más poderoso en lo que respecta a fortaleza, estructura y profundidad a la hora de enfrentarse al mundo. Es un pensamiento que se concibe como materialista y dionisíaco, porque le es lícito creer en sí mismo como médium de una *universalidad única, eventual y dramática; un pensamiento que* se sabe además inserto en el magnetismo planetario de una apertura corporal al mundo, y que nos muestra cómo todo desasimiento de los límites de la subjetividad que no se convierte en una locura hiperegoísta, desemboca en un movimiento orbital capaz de revelar dónde se encuentran nuestros marcos de actividad. Sólo en el ámbito de estos movimientos orbitales, ilimitados y, a la vez, finitos, de una razón cosmonáutica y psiconáutica las libertades de la modernidad encuentran su frágil sentido. La razón cosmonáutica tiene que vérselas con el planeta en tanto fuente y fundamento mundial de la circulación, del comercio, de la comunicación, de la ecología, y –cuando esta razón se encuentra en crisis– de las guerras mundiales. La razón psiconáutica, en cambio, interroga al individuo acerca de sus capacidades para soportar su cosmopolitismo congénito. Por esta razón, a mi modo de ver, las psicologías que surgen constantemente sobre el suelo europeo desde hace dos siglos constituyen el núcleo esencial de la auténtica Ilustración;

representan los vehículos simbólicos de la razón psiconáutica, es decir, de esa forma de autorreflexión capaz de hacer hablar a nuestra condición de seres condenados a la universidad llegando a las profundidades del sujeto. En el acontecimiento del materialismo dionisíaco, es preciso que la psique individual se confronte con la llegada de un contexto cada vez más poderoso y sutil de "mundo"; tiene que aprender a liberar el incesante desvelamiento de un mundo de mundos de su inicial dimensión insoportable y a transformarlo creativamente en algo soportable; debe, pues, aprender a aceptar dentro de sí misma el impacto de lo excesivo que "llega" del exterior, a fin de corresponder a la apertura externa de mundos por medio de un incremento de la apertura interior al mundo; Dionisos es también el dios que protege los éxtasis del aprendizaje. La cuestión fundamental de las psicologías modernas, que los dionisianos del materialismo activo tienen que mantener viva en su interior, reza, pues, así: ¿cómo pueden individuos, marcados por la regionalidad, la finitud y el miedo a la muerte, soportar, en general, su pertenencia al *faktum* universal? Formulado en el lenguaje heideggeriano: ¿cómo es capaz la finitud del *Dasein* soportar su situación de "ser arrojado" [*Geworfenheit*] en una universalidad insuprimible?

Nada es más complicado que dar una respuesta a estas cuestiones. ¿Mas para qué sirve? La llegada del dios venidero se consuma hoy en los dionisianos de la complejidad. Quien se interesa por la modernidad como época de su existencia, no encontrará su camino más que a través de intrincadas historias.

En un relato filosófico reciente he intentado desenredar uno de estos intrincados hilos de la modernidad; quería así mostrar cómo la mediación proporcionada por la psicología profunda entre cuerpo y mundo no se había impuesto en los individuos modernos gracias a los proyectos de Nietzsche, Freud y Jung, sino mucho antes; concretamente, hay que retroceder a los días

previos a la Revolución Francesa para observar en qué medida fue decisiva la aparición del inconsciente.[41] El inconsciente es el nombre dado a esas fuentes originarias, a las que se remontan las conexiones regresivas modernas –esto es, postreligiosas– de la subjetividad y lo que es más antiguo que ellas. El cuerpo y el drama constituyen la base material de esta nueva conciencia de las conexiones regresivas; es en ambos donde percibimos cómo la estrechez del sujeto estalla cuando se expone *nolens volens* al contexto universal, del que ha formado parte durante mucho tiempo inconscientemente y del que, de todos modos, nunca será capaz de escapar. Toda interioridad permanece psíquica y somáticamente inserta en el magnetismo de lo universal.

Se ha dicho que las tres decisivas revoluciones acaecidas en el siglo XIX han sido la politización del proletariado, la recuperación de la palabra por parte de las mujeres en el ámbito cultural y el descubrimiento del inconsciente. ¿No podría suceder que en todos estos movimientos estuviera funcionando el mismo acontecimiento, precisamente el que ha sido calificado anteriormente de materialismo dionisíaco o dramático? ¿No se trata en cada uno de estos casos de la irrupción de verdades

[41] La entrada en la situación postmetafísica no está marcada únicamente por el crepúsculo de los ídolos de la monarquía en la Revolución Francesa, como tampoco por el nacimiento del ateísmo abstracto o del sensualismo ingenuo del siglo dieciocho. El dato considerablemente más significativo en la historia del pensamiento postmetafísico y del materialismo dionisíaco –que, como se dice, tiene que ser al mismo tiempo un materialismo dramático, hermético y fisionómico– es el nacimiento de la moderna psicología profunda en tanto mesmerismo, magnetismo animal, sonambulismo artificial e hipnotismo alrededor de 1780. La coexistencia de estas profundidades de la subjetividad con un ocultismo social del tipo del socialismo primitivo no ha sido apreciada en toda su relevancia por la historia de las ideas. Véase al respecto: Sloterdijk, P.: *Der Zauberbaum. Die Entstehung der Psychoanalyse im Jahr 1785*, Franfurt am Main, 1985.

corporales y plurales que, gracias a las descargas revolucionarias de la civilización técnica, han sido capaces de desarrollar un nuevo tipo de ecología expresiva?

Probablemente, es imposible comprender de manera adecuada la idea nietzscheana de justicia si se separa su obra y su persona de estos movimientos emergentes. Sería, sobre todo, una injusta simplificación explicar el impulso nietzscheano como una tendencia afín a las tendencias inmoralistas a la desinhibición de un capitalismo tardío que produce sin sentido alguno, por mucho que este capitalismo presente también todos los componentes de la imagen del nihilismo activo, en el que se incluyen posiciones de valor "constructivas", "separadoras" y "aniquiladoras". Se haría más justicia a Nietzsche si se comprendiera su obra como una obra situada en cierto crepúsculo: en el crepúsculo de los ídolos de la metafísica– y en el colapso del idealismo; como una participación en los movimientos emergentes de fuerzas corporales y dramáticas excluidas. Después de haber sido abusivamente tratados durante mucho tiempo como máquinas de la encarnación, los cuerpos salen a la luz y buscan poner fin a su mutilación, a su ostracismo y a su olvido cultural; pretenden así hacer uso de las descargas, derechos e instrumentos simbólicos modernos para procurarse un nuevo tipo de intervención "desde abajo" –para una nueva presencia de la "base", que astutamente, por regla general, se comporta como si quisiera algo concreto y como si luchara por un lugar bajo el sol de las subjetividades, mientras que, en el fondo, ella sólo busca una oportunidad para convertirse de nuevo en estética y entrar en el estado de la representación absoluta de sí.

Ahora bien, mientras, en estos movimientos de base, son el proletariado y el feminismo los más fáciles de caer atrapados en las trampas de la subjetividad, el movimiento emergente del inconsciente –incluso pervertido en psicología del yo y en alie-

nación terapeuticocrática– constituye el fenómeno más prometedor de todos las citados. Las psicologías profundas, que han dejado su marca de manera creciente sobre la fisionomía de la Europa intelectual desde hace dos siglos, representan el impulso más característico de la historia que aquí estamos definiendo como materialista-dionisíaca. En ellas anida el potencial racional más importante de una Ilustración no entendida en términos estrictamente instrumentales o estratégicos; sólo ellas son capaces de considerar, con toda justicia, la realidad del drama bajo las condiciones de la modernidad. Cuando ellas permanecen fieles a su auténtico impulso, rechazan la confesada indolencia del racionalismo y se abstienen de cooperar con un individualismo abstracto, que es la forma psíquica y jurídica bajo la que pretende imponerse la hegemonía mundial de una subjetividad teorético-moral explotadora de la naturaleza. *Las psicologías profundas son, por así decirlo, el corazón* pensante de la modernidad, el cual debe latir durante la época de la explosión termonuclear de la *physis*, si no quiere que todos los cuerpos terminen atrofiándose en máquinas de lucha totalmente subjetivadas o en sujetos de derechos fríamente autoconscientes. Este corazón piensa en el centro de la pasión dionisíaca –recordando la ecología del sufrimiento, de la que también forma parte la racionalidad de las descargas y la construcción de las realidades soportables. Supone la memoria viva que ha atesorado tras de sí la historia de las heridas civilizatorias, así como de todas las petrificaciones y oscuridades que han tenido que acumularse, a fin de producir el grado actualmente dominante de armamento intelectual y de blindaje corporal.

De acuerdo, lo admito: en el caso de que alguien, pese a todo, no sepa por propia experiencia lo que aquí se quiere decir, todo esto puede parecer demasiado oscuro para satisfacer su necesidad de comprensión. ¿Acaso el autor, al estilo de los

autores franceses más recientes, se divierte practicando la oscuridad considerándola como una de las bellas artes? ¿O cabe admitir que la oscuridad de las indicaciones referentes al drama cognoscitivo de la psicología profunda no ha de comprenderse como un deliberado adorno literario, sino que salta a la vista, más bien, como el modo en el que la "cuestión misma" existe para nosotros? ¿Cómo, interrogando sus límites, podría nuestro pensamiento evitar la evidencia de que no todo puede hacerse transparente? Una vez que se reconoce el hecho de que el mundo racional está situado ante un trasfondo a-racional y de que la transparencia no es capaz de revelarse más que ante el conglomerado de lo que no es transparente, la Ilustración puede dejar atrás la fase del infantilismo omnipotente y omniabarcante, para acceder al estadio de la madurez crítica racional. La observación que Merleau Ponty ha realizado acerca del filósofo –que éste siempre lleva consigo una sombra, que "es algo más que la simple ausencia fáctica de luz futura"–, podría también decirse de la Ilustración en general.

¿Qué significa todo esto? Puede que resulte más fácil decir lo que no significa. No significa, por ejemplo, que, al hacer referencia a una Ilustración psicológica profunda de la sociedad, haya que hacer algo de inmediato; no significa que, habiendo alcanzado la comprensión de la sombría estructura dramática de la subjetividad, debiera hacerse algo parecido a una psicoterapia: en el sentido de una producción de individuos dionisíacos y, a la vez, socialmente aptos; tampoco significa que, después de siglos de egoísmos organizados, ya es hora de pasar a una situación afectuosa de interacción. Ciertamente, estas negativas no pretenden ser objeciones contra la interacción afectuosa, la psicoterapia o el espíritu emprendedor. Lo que aquí se niega –o lo que, al menos, se interrumpe o se suspende en su lógica inherente– son los actos reflejos irresistiblemente falsos, que dirigen nuestro comportamiento en la direc-

ción de emprender, hacer o modificar algo. Apoyándose todos estos actos reflejos sin excepción en el mito de la *práxis*, estos actos preceden asimismo a los procedimientos modernos de resolución de problemas y a las ideologías del compromiso.

Ningún otro fenómeno ilustra más claramente esto que el núcleo central dramático de la razón moderna: lo que acaba de definirse como psicología profunda. Porque los procesos psicológicos profundos –para definirlos en términos nietzscheanos: el drama, la tragedia, el evento– constituyen, según su tipo de existencia, precisamente un ámbito que ningún proceso de producción o acción emprendedora puede alcanzar. Ellos son el modelo ontológico de lo que, para nosotros, en razón de su propia forma de ser, no puede conseguirse, producirse o disponerse mediante métodos. En medio del racionalismo dominante, capaz de disponer de todo, ellos destacan como monumentos a la indisponibilidad de lo más real. En todo momento queda algo que ocurre o no ocurre más allá de las subjetividades en acción: el amor apasionado, el recuerdo espontáneo, la comprensión eventual, el puro resultado, la feliz sincronía, el fracaso clarificador, la oportuna separación, la irrupción del dolor primordial: todo ello delimita un ámbito, en el que la voluntad es incapaz de hacer lo que desea. Ciertamente, no puede pasarse por alto el hecho de que también la conciencia psicológica profunda casi carece de defensas ante la tentación de establecerse por su cuenta bajo la forma de la *práxis* técnica, y de tender la mano al activismo social terapeuticocrático.

Aquí puede ser nuevamente de gran utilidad recordar la teoría nietzscheana del drama. Porque Nietzsche sabe claramente desde el principio –mucho antes de seguir la pista de la voluntad de poder como fórmula universal del nihilismo activo– que ya no es posible la tragedia donde los sujetos meramente calculadores entran en escena; el *show* del individuo es el fin

del teatro (recuérdese aquí la crítica nietzscheana a Eurípides). El elemento irresistible del drama no se desarrolla cuando los individuos subsisten como actores por cuenta propia, sino, más bien, cuando son sensibles a un evento que es más antiguo que su propia autoconciencia. El auténtico drama se lleva a cabo como pasión dionisíaca de la *physis*, la cual recuerda eventualmente su individuación, su "fatalidad" y su "futuro". Por esta razón, el drama es, esencialmente, psicodrama; mas el psicodrama es la unidad de la memoria y del evento, del conocimiento y de la fatalidad. De ahí que la Ilustración posea un vínculo indisoluble con el drama –por mucho que la moderna organización del conocimiento tienda a reformular todos los problemas relacionados con la Ilustración en cuestiones vinculadas con la capacidad de disponer información. El conocimiento es, sin embargo, el evento de todos los eventos, el destino de todos los destinos; tiene siempre el carácter de un proceso psiconáutico, que se desenreda en el hilo de Ariadna, el de la terrible verdad. Recuérdese: la búsqueda del héroe, ese conquistador y sujeto paciente del conocimiento, empieza como una huida de la terrible verdad: ésta puede llegar a ser descubierta si ella conduce a la consciente aceptación de la verdad acaecida y que está acaeciendo. En su viaje anímico, el sujeto es alguien ajeno a la divinidad y al sufrimiento que se lanza a la búsqueda de la paciencia divina –lo que no es sino otra manera de formular la integridad dionisíaca de la vida en la unidad de placer, dolor y conocimiento. La sabiduría dionisíaca no enseña, pues, ninguna liberación del sufrimiento; no cree en un movimiento evasivo susceptible de conducir hacia arriba; más bien al contrario: ofrece un tipo de comprensión que, al menos, libera de sufrir por el sufrimiento.

¿Sería, por tanto, una terapia trágica en sentido nietzscheano el hilo conductor de una Ilustración ilustrada? ¿Proporcionaría el modelo para esas comprensiones que no pueden obtenerse por

la fuerza ni alcanzadas a través de métodos? No se tendría que dudar ni un instante a la hora de suscribir esta afirmación si la adhesión a la terapéutica dramática no fuera malentendida una y otra vez, por el espíritu de una época infectada de activismo, en el sentido de una declaración de opinión con intencionalidad práctica. Es preciso, pues, que una segunda Ilustración, una Ilustración superior, comience con esta duda; una duda ilustrada que, chispa de la meditación y de la paciencia épica, tenga que ver más con la aventura psiconáutica de lo que cabe adivinar a primera vista. Pues el psicoanálisis, en el sentido legítimo del término, sólo puede tener lugar cuando el sujeto se aparta a un lado, para que su historia, su drama, pueda contarse. Obviamente, con la expresión "psicoanálisis", no se hace alusión a la comprometida empresa freudiana, sino al conjunto de los psiconáuticos, esto es, a los acontecimientos ilustrados relacionados *con la psicología profunda* que, desde hace aproximadamente dos siglos, procuran, en el espacio enmarcado entre la estética, la terapéutica y la reflexión dionisíaca, una profundización postreligiosa del sujeto. El hecho de atribuir a esta dramaturgia psicológica profunda tanto valor en el proceso de Ilustración no ha de entenderse en absoluto como un modo de llevar el agua al molino del accionismo terapéutico. Los fenómenos psiconáuticos de la modernidad no dependen de ninguna instrucción de acción; su proceso ya es acción suficiente por sí mismo.

En cualquier caso, pocos modelos tenemos ante nosotros tan sugerentes para mostrar el hecho de que no es la acción racional, sino, más bien, un dejar-acontecer-racional lo que puede llegar a ser condición para el conocimiento y la Ilustración. Quien sabe por propia experiencia lo que esta fórmula "significa", puede tal vez calibrar en tales especulaciones qué elementos están en liza en la relación entre "hacer" y "dejar". No se trata más que de una sensible repartición de la razón en los

polos del sujeto y del proceso; esto es, sin duda, lo que ha de ser definido como un proceso de aprendizaje postmetafísico. Un drama terapéutico en el marco de la civilización universal, desarrollado sin que nadie lo organizase o ordenase, sería un proceso de aprendizaje susceptible de detener la desenfrenada marcha del nihilismo activo, con sus evaluaciones, sus medidas constructivas, sus nivelaciones y aniquilaciones. Probablemente también Heidegger, de manera indirecta, pensaba en algo parecido cuando hizo referencia a los versos de Hölderlin "Allí donde está el peligro, también se encuentra lo que salva". Una terapéutica a nivel mundial, que tuviera lugar sin recurrir a un nuevo sujeto central ubicado sobre ella, aparece como lo único capaz de detener la carrera armamentística de las subjetividades a partir de ellas mismas. En este ámbito, todo énfasis en el hacer –incluso si fuera del tipo de medidas susceptibles de garantizar confianza, que parecen proceder directamente del vocabulario de Mefistófeles– se revelaría necesariamente a la postre como una mera continuación; entretanto, las criaturas se han vuelto conscientes de que los grandes abismos del presente se encuentran precisamente a la hora de seguir la misma dirección que se ha seguido hasta ahora. ¿Ha de ser necesariamente y bajo todas las circunstancias la palabra de la terapia capaz de detener este proceso –esta expresión adquiere aquí un acento fatal– *catástrofe*? He aquí la cuestión de nuestro tiempo, cuando se para mientes en ella. A esos miles de diablos subterráneos, para los que no existe ya tal cuestión, sino esperanza, se les debería dejar disfrutar de su pobre y malicioso placer.

Nuestra lectura del libro de Nietzsche sobre la tragedia desemboca en una suerte de iniciación al aprendizaje dionisíaco, del que se podría hablar también en términos de terapéutica, psiconáutica o psicodrama –incluso de política, en la medida

que se entiende la expresión según el concepto nocturno ya discutido. Por aprendizaje dionisíaco entendemos el destello de la comprensión en el límite del peligro, el conocimiento en el filo de la navaja; define al pensamiento sobre ese escenario del que no hay salida de escape, porque es la misma realidad. La vida es la trampa que es el escenario, y el escenario, la trampa.

Mas es precisamente en el aprendizaje dionisíaco donde se necesitan los dispositivos de seguridad apolíneos; a los impulsos dramáticos de los actores no les es lícito la traducción directa del ámbito estético al político; las advertencias de Walter Benjamin siguen todavía vigentes en la actualidad; estos impulsos han de ser necesariamente sometidos antes a una mediación apolínea, apta para regular la ecología política del sufrimiento. Dadas las condiciones actuales, una acción política realizada por pura impulsividad tendría que desembocar necesariamente en el fascismo.

Digámoslo así: tal como se desarrolla, desde el vientre materno, la caída en el capitalismo tardío, se acumula el dolor de la individuación; de este dolor no se puede hacer responsable al capitalismo tardío como tal –por muy comprensible que sea este acto reflejo, y por muy numerosos que puedan ser los discursos que nos digan, en el curso de una búsqueda instintiva del culpable, dónde cabe encontrar a éste. Para asimilar subpolíticamente este dolor, que no tiene relación con la formación de la sociedad, sino con el del ciclo vital, se necesita una terapéutica antipolítica consciente de sí –no para despolitizar a los individuos, sino para eliminar la neurosis de la política, para proteger a la política de los movimientos psicodinámicos y de los cortocircuitos dionisíacos.[42] Por terapéutica entiendo

[42] Creo, en cualquier caso, que vivimos en una era excesivamente politizada, de modo que una cierta despolitización de la sociedad en el curso de una

aquí, por supuesto, no sólo el funcionamiento de las subculturas psicologizantes, sino la totalidad de técnicas, ritos y juegos que contribuyen a la ecología del dolor y del placer de la vida social –todos los caminos de la vida consciente y todas las líneas de la psiconáutica. Si entre éstas, al lado de los principios terapéuticos tradicionales, aparecen ahora, cada vez más, líneas de investigación mitológicas, poéticas, chamanísticas y neorreligiosas, esto no supone, al menos desde un punto de vista funcional, un insulto lanzado a la modernidad desde un nuevo irracionalismo, sino indica, más bien, que la política ha quedado felizmente liberada de la sospecha de ser directamente responsable de las autocreaciones y sufrimientos de la individuación de la vida individual.

En esta nueva diversidad psiconáutica se manifiesta un agudo sentido de la distribución de responsabilidades. La miseria del hombre no consiste tanto en sus propios sufrimientos cuanto en su incapacidad de ser, él mismo, culpable de ellos –e incluso de *querer* ser culpable de ellos. Ahora bien, la voluntad de aceptar la propia culpabilidad –la variante psiconáutica, por así decirlo, del *amor fati*– no mienta ninguna *hybris* narcisista ni un masoquismo fatalista: indica, más bien el coraje y el desasimiento necesarios para aceptar la propia vida de cada uno en toda su realidad y potencialidad. Quien quiere ser culpable de sí mismo, cesa de buscar culpables; renuncia a existir como

---

búsqueda de un *mínimum de lo político* podría considerarse una ventaja. Tomo prestada la expresión "antipolítica" del autor húngaro György Konrad, que entiende por ella algo así como los espacios libres de la influencia estatal y la autodeterminación moral y cultural de la sociedad. Véase *Antipolitik. Mitteleuropäische Meditationen*, Frankfurt am Main, 1985, p. 201. He sugerido lo que la antipolítica puede significar bajo condiciones occidentales en mi comunicación: "Taugenichts kehrt heim oder das Ende eines Alibis –Auch eine Theorie vom Ende des Kunst", en *Ende der Kunst -Zukunft der Kunst*, München, 1985, pp. 108-136.

un ser teórico y a justificarse con orígenes ausentes o causas imaginarias; a través del drama, él mismo se convierte en héroe del saber –en sujeto paciente de la verdad. Si el pensamiento ilustrado se consuma de este modo en un individuo, desemboca en una autonomía dionisíaca; una autonomía que está tan alejada de la autonomía subjetiva de la modernidad idealista como la existencia encarnada lo está de las ilusiones del "dominio" de la existencia.

La terapéutica dionisíaca, que, desde hace dos siglos, se ha propagado a escala universal desde suelo europeo, constituye el desafío más enérgico para las formas dominantes de pseudoilustración; éstas siempre están a la búsqueda de causas y de otros "culpables", para, finalmente, impulsadas por el sueño de convertirse en sujeto o en Dios, convertirse ellas mismas en sucesoras ideales en lugar del culpable. ¿A quién puede sorprender que, en el transcurso de esta pseudoilustración, las cifras de sufrimiento, tanto en el hombre como en la naturaleza, hayan alcanzado unas cotas catastróficas?

Quien percibe los efectos contraproducentes de esta pseudoilustración desenfrenada, reconocerá también que Nietzsche –a pesar de sus imprevisibles oscilaciones y de su malévolo tono– no predica ninguna contrailustración; él, por el contrario, como ningún otro pensador entre los grandes de la modernidad, insistió en comprender la Ilustración como un pensamiento aventurero rayano en los límites del dolor. Nietzsche puede ser leído, casi cien años después de su ocaso, finalmente como se merece: como uno de las figuras que, a causa de su conciencia dionisíaca, alzó la voz, contra la conspiración mundial de la indolencia activa, para hablar de la soledad y de la "pesada, pesada felicidad" de ese animal apenas amado que dice "yo". También él, con su dureza desesperanzada y su triste combate por distinguirse, puede ser interpretado como alguien en

quien la tierna experiencia del cuerpo quería de nuevo aprender a hablar. Por su sincero *páthos*, su sensibilidad musical y su pasión intelectual, él no está tan lejos, de hecho, de esas "precauciones recíprocas" –por adoptar la bella formulación empleada por Habermas–, con las que las generaciones posteriores pueden proporcionar, con un poco de fortuna comunicativa, un mejor rumbo a su existencia. Es algo fútil preguntar qué habría sido de Nietzsche si hubiese desenredado el hilo de Ariadna capaz de conducirle a ELLA, la señora del laberinto. Desde el principio, su escenario había sido construido como un laberinto, del cual no había camino de salida a otro lugar. En su dramática salida de sí mismo, a los ojos de todos y de ninguno, él, empero, había registrado, invertido, llevado al extremo y aniquilado todo un sistema de valores, toda una civilización, toda una era. Quien ha vivido después de él, lo ha tenido más fácil. Nietzsche ya le había avisado de los tres imperdonables pecados originales de la conciencia: idealismo, moralismo y resentimiento.

Ahora bien, nada en Nietzsche puede prolongar tanto su influencia como su propia refutación del teorema de la voluntad de poder. Toda su vida contradice esta teoría, así como revela una estimulante fragilidad que se dirige hacia nosotros como el interior apenas enmascarado de una verdad terrible. Allí donde estuvo herido, amenazado, o se mostró imaginativo, sigue permaneciendo entre nosotros; allí donde sus riquezas glaciales le entierran vivo, anticipa el destino de todo individualismo posterior; allí donde, poseído por un transparente optimismo, marcha sobre los abismos, se muestra lo que significa hoy ser contemporáneo; allí donde, para crearse espacio para su autoafirmación, para crear, afirma ese mismo curso del mundo que más tarde le destrozará, él es testigo de la felicidad de los que carecen de esperanza.

ÍNDICE

Esta primera edición de
EL PENSADOR EN ESCENA,
de Peter Sloterdijk,
se terminó de imprimir
el día 28 de octubre de 2000

El pensador en escena. El materialismo de Nietzsche es, sin duda, una de las lecturas más interesantes y arriesgadas realizadas en los últimos años acerca del autor de *Zaratustra*. Un ensayo *sobre* Nietzsche que, sin embargo, defraudará a quien espere encontrar la consabida reconstrucción histórica de su itinerario intelectual o al especialista que necesite dar brillo a esa excelsa figura que, en su centenario, parece más la marca de una droga literaria de diseño que una existencia viva donde se libraron los combates más urgentes de nuestro presente. Es decir, Nietzsche como reto y como advertencia, no como profeta o monumento filológico.

Fiel a su insolente programa "quínico", la intención de Sloterdijk es rescatar a Nietzsche de una atmósfera académica que conserva y venera sus "clásicos" en lugar de actualizarlos. De ahí que este "ensayo" no ofrezca simplemente una nueva lectura de *El nacimiento de la tragedia*, la primera gran obra nietzscheana. Una mirada más atenta percibe cómo los argumentos de Sloterdijk parecen situarse en el centro polémico del problema de la modernidad; es más, su intención, concretamente, parece implícitamente querer entablar una discusión crítica con las posiciones de Weber y Habermas. No es extraño por ello que desde el principio el polémico ensayista defina a *El nacimiento de la tragedia* como "uno de los textos decisivos de la modernidad".

ISBN 84-8191-346-4

